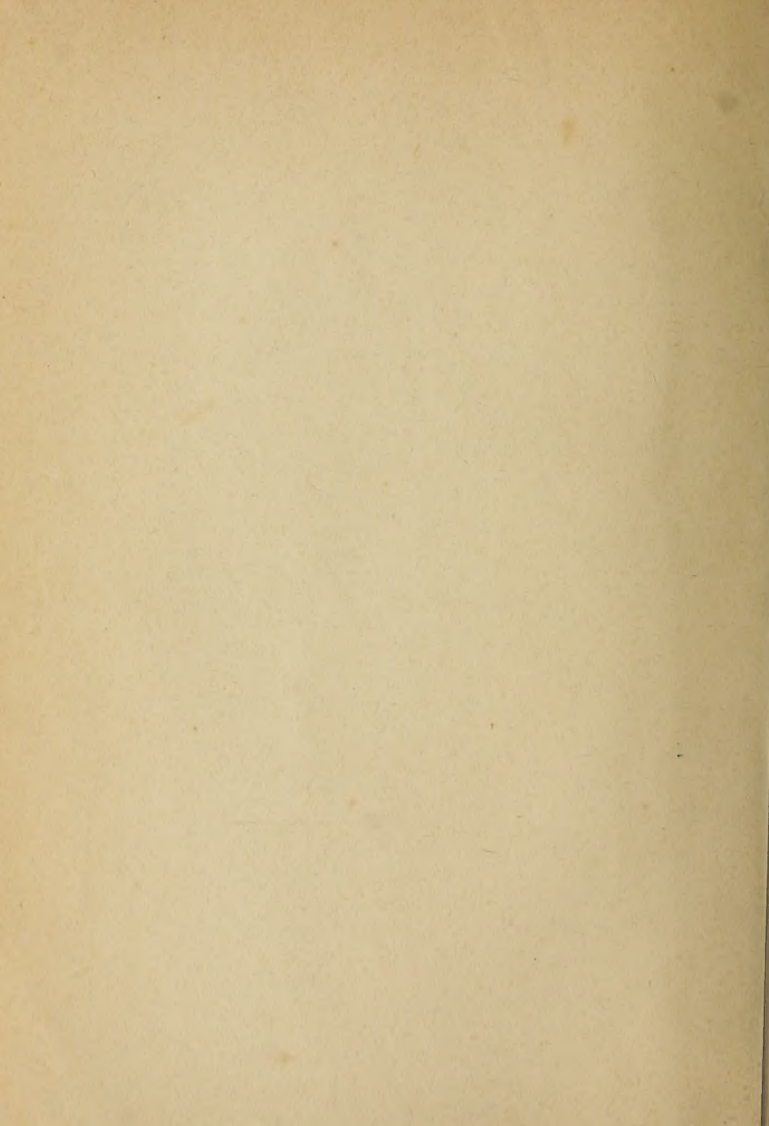
O GORI

MANTELLO ARLECCHINO

ORI ITALIANI VIVENTI (POETI - DRAMMATURGI - ROMAN- IOVELLIERI - GIORNALISTI - ORATORI) ▭ I *RONDS DE CUIR* SITARII ▭ B. CROCE ▭ LA CRITICA ESTETICA ▭ G. A. CE- ▭ M. SCHERILLO ▭ P. RAJNA ▭ A. D'ANCONA ▭ I. DEL ▭ F. T. MARINETTI ▭ PASCOLI UMANISTA ▭ POESIA GICA ▭ *CLOF CLOP CLOCH* ▭ UNA MINIERA PER I GIOVANI ETI ▭ UN POETA SCEMO ▭ *ROTTO DAL MENTO INSIN DOVE SI TRULLA* ▭ L. ANDREIEFF ▭ I NOSTRI EDITORI CONTEMPORANEI.

Rentall Silvio

Bologna 14 - Settembre 1917,

GINO GORI

IL MANTELLO D'ARLECCHINO

ROMA
TIPOGRAFIA EDITRICE NAZIONALE
Via Gregoriana, 9

1914

INDICE

IL MANTELLO

Francesco De Sanctis concludeva la sua storia della Letteratura Italiana vaticinando il giorno in cui l'Italia omai fatta nazione avrebbe creato quella nuova letteratura in cui gli spiriti attivi e vigili del presente avrebbero trovato la lor forma precisa, si sarebbero individuati nel cristallo dell'arte.

Ma fra il '60 e il '70 la letteratura continuava ad essere essenzialmente informata alla politica del giorno, riflettendo gli spiriti della nazione ancora involuta nei problemi dell'assetto statale. Ond'è che essa in special modo si diresse a comentare o a preparare gli avvenimenti che condussero alla definitiva unità. E se in quel periodo di tempo scrivevano e pensavano Cesare Correnti e Carlo Cattaneo, Carlo Tenca e Silvio Spaventa, Bettino Ricasoli e lo stesso De Sanctis; se già il metodo storico aveva avuto i primi saggi di Adolfo Bartoli, di Alessandro D'Ancona e di Giosuè Carducci: l'arte creativa era ancora alle lacrimose rugiade aleardiane, alle fumose costruzioni pseudometafisiche di G. Prati, alla improvvisazione del Regaldi, alla pseudoscienza versificata dell'abate Zanella: e il dramma era sceso con Pietro Cossa alla trivialità prosastica e alla esteriorità illusoria d'un

qualunque mondo spirituale, nella vana pretesa di render tuttavia l'intima vita del personaggio storico: con Paolo Ferrari alla dialettica dimostrativa d'un'arte a doppio fondo sostenuta da una tesi morale; e il romanzo stagnava nelle abborracciature di Giuseppe Rovani o nelle tarde e facete imitazioni manzoniane.

La letteratura pareva — e di fatti era — giunta alla sua crisi risolutiva. Gli elementi ond'era costituita s'erano invecchiati; il romanticismo lombardo-veneto di Emilio Praga e di Arrigo Boito ripeteva, con l'aria di dir cose nuovissime, gli echi del tardo romanticismo francese; ruminando gli avanzi di Baudelaire, e, per rimbalzo, di Byron e di Schiller. La coerenza del pensiero nazionale, come più ci avviciniamo al '70, si va per un impulso centrifugo disorganando: sorgono, dattorno al ceppo isterilito della tradizione, i piccoli orti chiusi delle letterature provinciali e regionali: l'unità si disgrega in una pluralità numerosa vasta e mediocre.

Tuttavia già risuonava la voce di Carducci giovane, un po' pedantesca e scolastica, ma aspra e maschia. L'alba non s'affacciava ancora; ma il crepuscolo era già sull'orizzonte della nostra letteratura. Chè i *Juvenilia* sono bensì l'accenno torbido della età nuova, ma sol per noi che conosciamo la grande germinazione fiorita da quella semente; imprevedibile allora, poichè nel classicismo manierato dei sonetti e delle canzoni giovanili del Carducci non un lampo ancora trapassa della divina luce onde risplendono le *Odi barbare*.

Ora, mentre il neo-classicismo carducciano si spigriva dai ceppi della scuola, inteso a spiegare l'ampio volo pei cieli del naturalismo, e meditava la parola

nuova che era per esser proferita — e la letteratura, o straccamente romantica o regionale andava mormorando (quella nella agonia, questa in sul nascere): il pensiero italiano si maturava anche esso e preparava il terreno fecondo alle nuove generazioni — a quelle che dal '70 ad oggi impressero nella storia delle nostre lettere e del nostro pensiero la loro propria e originale fisionomia.

Il pensiero si scioglieva dalle astrattezze, anche presso di noi, come in Germania, in Francia, in Inghilterra. Già due grandi pensatori aveano dato opera a questo necessario rinnovarsi della filosofia: Antonio Rosmini e Vincenzo Gioberti. Ma l'Italia che seguì a loro, l'Italia dal '60 al '70 non fu — tanto era povera ancora di sevo la sua anima speculativa — nè rosminiana nè giobertiana. Suo maestro e rappresentante fu quel caotico e grossolanamente eclettico Terenzio Mamiani, il quale tutto volle essere e nulla fu: portavoce della nostra mediocrità, specchio della nostra superficialità, filosofante che trovò il suo San Paolo nel professor Luigi Ferri e in Giuseppe Ferrari, altro molto mediocre ingegno, il suo Caifa. Ad ognuno la sua sorte! Pure se il mamianismo morì con l'autore che lo aveva creato, il sistema rivoluzionario del Ferrari, che anche ha una medesima portata filosofica, restò sempre interessante storicamente, in quanto esso preannunciava il positivismo. — Il quale, dunque, s'affermò da principio in Italia, modesto e senza pretese, creando seguaci e dittatori in mezzo a storici economisti e scienziati, primo di ogni altro, Carlo Cattaneo sociologo. Combattendo la metafisica come scienza vana, combatteva

quella sciagurata metafisica che s'impersonava nel mamianismo. Sostenendo che fatti ci vogliono e non costruzioni arbitrarie di raziocinio puro, obbediva inconsapevolmente all'indirizzo storico che è proprio un prodotto della metafisica kantiana. Ma, escludendo lo spirito, venne a trovarsi impigliato in una più balorda metafisica, quella del così detto *materialismo*. Chè, in effetti, il positivismo, avendo a sostenitori ed apostoli naturalisti,antropologi, ecc., si concretava come l'ibrida creatura nata dal connubio della filosofia e della biologia. E, come per certi piani inclinati non è difficile procedere con un moto uniformemente accelerato, ecco le esagerazioni metafisiche della scuola antropologica lombrosiana raggiungere il più alto *diapason* insieme col socialismo ferriano, questo assai più moderato ed equilibrato e parsimonioso. Ed ecco Roberto Ardigò conglobare tutto in dottrina schematica, una *Summa Positivismi*, la sua filosofia dell'evoluzione. Con Roberto Ardigò, Enrico Ferri, Cesare Lombroso, e le loro scuole di filosofia, di antropologia e di sociologia, si giunge ai dì nostri. Ora, in questo quarantennio di fortuna positivistica non poche voci rimasero soffocate. *Io dirò cosa incredibile e vera*: quella anzitutto di Bertrando Spaventa che fin dal 1861, iniziando alla Università di Napoli un corso di filosofia, spiegava l'originale virtù del pensiero speculativo nostro, augurandosi che l'Italia, rinsaldando il proprio presente al passato e liberamente su quell'asse procedendo verso l'avvenire, potesse riprender debito posto nella storia del mondo: la voce di Bertrando Spaventa, alla quale senza intenderla si rimproverava un poco italiano hegelismo: e di Francesco De Sanctis che, primo nel

mondo, studiò in una storia letteraria lo evolversi di uno spirito nazionale dalle origini alla formazione della mentalità moderna.

Come Spaventa non ebbe che pochi discepoli, nei quali l'insegnamento del Maestro si frantumò: così il De Sanctis; il quale, se si eccettuino il De Meis, il Jaja, il Matturi, non ebbe chi raccogliesse allora il retaggio della sua dottrina. Ora il merito d'ambedue, dello Spaventa e del De Sanctis, sta nell'aver originalmente attuata la idea hegeliana dello spirito come sviluppo e di aver concepito la filosofia e l'arte nel dinamismo della vita. Ma l'opera dello Spaventa, soffocata dapprima, misconosciuta di poi — fu seppellita, sebbene viva, dal positivismo; quella del De Sanctis, con egual fortuna ed egual furia, fu aggredita: chè la negarono — essa la più rigidamente e degnamente storica — in nome della storia. Era difatti il positivismo che trionfava nella critica letteraria. Tuttavia solo oggi, mercè De Sanctis e Spaventa, noi ci ricongiungiamo al grande passato e moviamo con molto maggior serietà verso l'avvenire.

Ma non bisogna credere che il positivismo sia stato un fenomeno totalmente dannoso. Esso ha sgombrato la via di molti errori, ha illuminato molti orizzonti, ha additato nuovi campi da dissodare. E già una sua conseguenza di colossale valore s'è vista nelle indagini della economia politica, fuor delle quali è insorto naturalmente il socialismo scientifico. Sarebbe cecità inesplicabile non riconoscere anche i beneficî che arrecò nel dominio delle scienze sperimentali: in tutte, dalla antropologia alla psichiatria. Il socialismo che dopo il '70 sorgeva presso di noi, per una inevitabile necessità

storica a combattere, per tutelare gl'interessi della democrazia, la borghesia che aveva fatto l'Italia; fu manifestazione collettiva che ebbe presso di noi non soltanto nella vita quotidiana ma nell'arte riflessi indimenticabili e non trascurabili dal critico; e così, il fervore scientifico. Ci fu un tempo in cui il romanziere imparava la psicologia nei libri di Giuseppe Sergi, e studiava con molta diligenza i trattati di malattie mentali: certe pagine del *Trionfo della morte* son per questo sintomatiche, e si rileggono oggi non senza un sorriso un po' schernevole.

Senonchè il socialismo, lo sperimentalismo, lo scientificismo non unificarono lo spirito della nazione: nè suscitarono passioni veementi e fedi ardenti in quegli uomini che venivano su da una generazione stanca ed esausta; desiderosa, più che di procedere, di riposare sulla conquista certa. — Fu un periodo di stasi nel quale anche il clericalismo pareva sonnecchiare, e le querule recriminazioni di Pio IX spodestato, non hanno nulla che possa equipararsi alla sagace protesta machiavellica di Gioacchino Pecci.

Borghesismo e pacifismo piatto, socialismo adolescente e baldanzoso, clericalismo narcotizzato: ecco le tre espressioni della politica italiana, tutta d'arresto e di bilancio. Positivismo fanatico e fantasioso, la filosofia: storicismo un po' gretto, ma benefico, la critica. Senonchè un enorme cumulo di fatti si vanno raccogliendo nel campo d'ogni scienza e della storia; e già Carducci nel cielo dell'arte modula i ritmi vigorosi della virilità; e Giovanni Verga e Luigi Capuana insertano i primi romanzi del verismo italiano.

Il positivismo trionfa.

Il quale, se è da considerarsi come un errore filosofico, fu tuttavia come ho già detto, fecondo di risultati preziosi quando fu soltanto metodologia delle scienze sperimentali.

L'antropologia criminale ricevè da quell'indirizzo un impulso straordinario e creò una teoria dell'uomo delinquente che è la miglior gloria di Cesare Lombroso e di Enrico Ferri: il secondo dei quali allargando il campo della sua indagine alla sociologia criminale, si metteva a capo di una nuova scuola di diritto penale.

Con Leonardo Bianchi, Enrico Morselli, Emilio Tanzi, Tamburrini, trasformò la psichiatria; col Luciani la fisiologia, con Giovanni Mingazzini la neuropatologia, con Scipio Sighele costruì la psicologia della folla e della coppia criminale, che Shakespeare e Zola avevano intuito con superba fantasia; con Guglielmo Ferrero la fisiopsicologia della donna delinquente e delicati problemi di storia. L'economia politica, valendosi di quel metodo, assurse alle creazioni geniali di Maffeo Pantaleoni, di Achille Loria, di Antonio Labriola, di Francesco Saverio Nitti; a risultati notevolissimi con Ettore Ciccotti e Filippo Turati; la demopsicologia con Paolo Orano, con Domenico Orano e Lino Ferriani · e s'avvantaggiò con Giuseppe Sergi e con la scuola di Sante De Sanctis la psicologia; la sociologia con Napoleone Colajanni.

Lungo sarebbe enumerare tutti i cultori delle scienze naturali e sociali che al pensiero italiano, procedendo dal positivismo, hanno impresso un ardore di ricerche incalcolabilmente fecondo. Certo che da siffatti studi si riflettono nella pratica luci di ammaestramento notevolissimi, e non disutile, a mo' di esempio

parmi ricordare qui l'opera storica e sociologica di Guglielmo Ferrero, nella quale sociologia e storia convergono in una precisa unità. Mentr'egli, difatti, studia la decadenza dei paesi latini, sorprende un felice moto ascensionale nella società germanica e anglosassone, il cui tipo di civiltà gli appare essenzialmente pacifico e da prendersi, per il suo industrialismo, ad esempio. Notando un fatto che potrebbe anche corrispondere a verità, essere i popoli germanici alla loro adolescenza, laddove i latini sembran essere alla vecchiezza, urge i connazionali al risveglio di quelle attività e di quelle funzioni che salvano sempre da un marasma ontoso una stirpe. Considerando la storia di Roma come una fatale resultanza delle condizioni dei mercanti, schiavi, proletari, soldati, contadini — trae le leggi generali di ogni storia, la quale è sempre dominata da un preciso ritmo di arsi e di tesi, di ascensioni e di ruine.

Così a questo periodo di rinnovamento, incerto negli indirizzi e negli ideali, periodo saldo tuttavia in una concezione storica della vita, non può corrispondere nell'arte che la grande lirica, tutta pervasa di una incalcolabile emozione storica, del Carducci — e la colossale frammentarietà storica di Verga e di Capuana. Tutti e tre, indipendentemente, lavoravano sulla storia. La lirica carducciana, romantica per il rimpianto del passato grandioso che non torna più, era sfolgorata dai possenti fantasmi eroici dileguati negli evi e fissati dal poeta in atteggiamenti plutarchiani sotto gli archi barbari delle strofe marmoree; un intimo ardore meditativo sommoveva su quegli archi fiori selvaggi e purpurei, tenui fiori di ricordanza; ma una an-

siosa aspirazione verso la libertà della natura mitica abbrividiva quelle perfette strofe lineari e lapidarie: un impeto di disperata passione verso i grandi morti scrollava quell'architettura titanica dalle fondamenta. Religione del passato e della natura, disprezzo degli uomini nuovi: ecco Carducci. Eppure questi uomini nuovi sono l'umanità storica che freme e tumultua nei romanzi dei due siciliani, sì antitetici in apparenza da lui. Carducci e Verga e Capuana, sono nelle profondità dell'*humus* nazionale riuniti da un intrico di indissolubili radici.

Il romanzo, non più eroico, nè pastorale, nè melodrammatico, nè galante, sgorga primamente, col Manzoni, dalla storia e non se ne allontana più. Dapprima storia del passato, indi del presente: Verga e Capuana. Chè il nuovo romanzo italiano, quello sperimentale, è proprio un cumulo di preziosi materiali accumulati per lo storico avvenire. Impura arte, fu detta, ma di potente liricità; inquinata, è vero, da motivi pratici, ma ricca di quelle luci che splendono solo sulla fronte dei capilavori. L'intuito trasse Verga a tempo verso l'arte che più gli si confaceva. Aveva cominciato con una *Eva* romantica nel 1873; e nel 1881 pubblicava i *Malavoglia*; preceduto in codesta arte naturalistica dal Capuana, il quale pubblicava *Giacinta* nel 1879. Ma non fa nulla. Quei *Malavoglia* restano sempre un programma, una squilla, una realtà attuale di prim'ordine. Verga rivelava la Sicilia. Sebbene l'estetica flaubertiana della impassibilità dominasse il mondo intenzionale del romanziere, la simpatia democratica ch'era in fondo all'animo di lui, gli sovvertiva ogni canone nel mondo effettuale del capolavoro. Ma la

sua arte non poteva muoversi che in quell'àmbito; la sua fantasia non poteva che elaborare quei fantasmi; il suo genio repugnava da ogni diverso oggetto. Non così Capuana che accettava il verismo come un pretesto offerto dalla moda, tutto dominato da un più italico istinto di narrare per narrare; onde potè rinnovarsi perpetuamente e infaticabilmente fino a scriver delle fiabe e quelle argute e originali novelle che si intitolano: la *Voluttà di creare*.

Si hanno così due letterature: quella del passato e quella del presente. L'unità manzoniana, che, come parve a G. A. Borgese raccoglieva questi due mondi nella verticalità dell'ideale, si scindeva. La lirica si aggirò tra i morti, la prosa tra i vivi. Fra l'una e l'altra si tagliavano i ponti, per modo che Carducci non intendeva Verga, Verga non intendeva Carducci. La ricostruzione di un primo ponte, la conciliazione fra i due elementi, posti in antitesi e divenuti contradittori, a me pare sia dovuta più tardi solo a Gabriele D'Annunzio.

La letteratura italiana, dominata dal Carducci, passò poi sotto l'egemonia di D'Annunzio e di Pascoli, carducciani ambedue, se ne considerate le origini sostanzialmente naturalistiche. Giunti però ambedue sul terreno del naturalismo carducciano, per vie differenti ne approfondirono il saggio e ne dilatarono smisuratamente i confini.

Non è vero che Pascoli sia tutto, di nascita, un poeta gemebondo. Ha perfettamente ragione il Borgese quando trova nelle prime cose di lui la totale freschezza d'un profumo agreste, disinteressato e

gioioso. Quivi è il Pascoli vero, o meglio il Pascoli che in germe chiude tutta l'opera futura, in quel che ha di più chiaro e di più originale.

E già il Cecchi osservò che tutta quella lirica, giovanilmente sana e curiosa, impressionistica e vibrante quasi fisicamente dell'emozione, vien fuori dal terreno del *Canto di Marzo*. La bella natura stie' allora dinanzi agli occhi del Pascoli, non come un concetto, ma come un'enorme varietà d'immagini sotto cui il Poeta intuiva l'unità. Temperamento in sommo grado emotivo, ei ne raccolse gli echi, ne ripercosse, franti dalla fantasia, i colori, ne studiò i fenomeni, benedicendola. Ma la sua sensibilità dinanzi all'eterno spettacolo si acuì: ed ei si fè centro a poco alla volta di quel mondo lucente e canoro. Qui è il suo trapasso dal naturalismo al psicologismo introspettivo e romantico. La sua personalità una volta resasi agli occhi suoi stessi interessante, il Poeta si studiò, si ricercò, si frugò: e ciò che era sepolto nella memoria si fece ricordanza: la tragedia paterna irruppe fuor di quel limbo e s'impose alla sua fantasia, dominatrice, ossessionante, monomaniaca. È da quel momento che la linearità della lirica pascoliana si complica in treccia: e da una parte la natura continua ad apparire madre e divina nutrice, dall'altra gli uomini cominciano a disegnarsi sul fondo azzurro e incorrotto simili a macchie sanguigne.

Pure, quegli uomini Pascoli li ama, poichè nel suo cuore c'è una immensurabile affettività e, quand'essi delinquono e s'esasperano a simbolo dell'eterno Male, ei non sa, obbedendo così alla sua morbidezza interiore, affrontarli. Detesta il male, ma non il malfattore. E se ha da presentarvi il malvagio, questo, nella sua

arte, è ombra, ed ombra di redento, più infelice che infame, più doloroso che cinico. *Il negro di Saint Pierre* ne è esempio palmare. Timido, il Pascoli non uscì mai dal campo della lirica, e la migliore opera sua in questo àmbito è quella ov'ei non si sforza di esser poeta civile e umanitario o nutrito di filosofia; ma si accontenta di essere il poeta delle cose, o dei suoi sentimenti teneri. Scavò a fondo nel naturalismo di Enotrio e ne uscì romantico: l'altro, D'Annunzio, ne aprì smisuratamente i confini, e ne uscì anche egli, ma divinamente barbarico.

D'Annunzio non si prostrò mai. Si creò, nei momenti di crisi spirituali, degli *idola*, i quali lo soddisfacevano e lo accontentavano: l'epicureismo mondano, l'arcadia, l'anarchismo intellettuale, l'epicità, la primigenia belluinità dei miti tellurici. Carducci aveva atteggiato nel marmo taluni suoi personaggi eroici, e D'Annunzio, in ciò compagno anche del Pascoli, nella lirica s'orientò verso il dramma e l'*epos*.

Carducci aveva elevato a dignità nuova il culto dell'Ellade. Pascoli e D'Annunzio ne divengono sacerdoti: ambedue si tuffano in quel mondo raggiante e divino — con questa differenza: che il primo vi induce la sua fremebonda umanità e il suo alessandrinismo romantico, il secondo vi cerca una vita umana selvaggia e primitiva. Ma ambedue, anime del nostro tempo, vi ricercarono qualcosa di anteriore alla opprimente civiltà moderna, la Natura, o sia la barbarie feroce e orgiastica o sia la ingenuità dell'uomo fanciullo.

Ora, nel tempo che Pascoli e D'Annunzio scrivevano, l'Italia si faceva più consapevole delle letterature straniere e ne traeva idee e spiriti e forme che

gioverà di volo accennare — poichè da esse furon derivati succhi non trascurabili nella nostra letteratura.

E il wagnerismo e il tolstoismo per un verso fecondarono, secondo una loro concezione mistica della vita, non poche opere nelle quali il dilettantismo dei nostri scrittori trova facile e piena dimostrazione. L'ibsenismo, travisato in gran parte e mai sentito da noi troppo impreparati e alieni da quella tragica e formidabile intuizione del mondo, da quella fosca tetraggine senza sole, senza aria ma pur così potente, da quello schematismo secco su cui le idee combattono come in una titanomachia: l'ibsenismo diede pure, dilagando in Italia, il suo limo fecondo. E quanto le teoriche zoliane abbian fatto presa s'è visto già, sebbene sommariamente, come questo studio comporta, allorchè s'è parlato di Giovanni Verga.

Ma dalla Francia ci venne anche il psicologismo bourgetiano, il decadentismo d'Huysmann, il simbolismo di Verlaine e dei minori, e ultimamente, in virtù d'una schiera di giovani un po' troppo pappagalli, quello di J. Laforgue, poeta malnoto al pubblico, ma notissimo ai curiosi pescatori di novità. Persino il *verlibrismo* fu una importazione francese, tacitamente e modestamente indotta da giovani su cui s'è addensata l'ombra, come Gustavo Botta, Tito Marrone, Carlo Basilici: clamorosamente enunciata come una scoperta dai futuristi, più tardi. Agli spiriti un po' nebulosi e mistici dell'età nostra non dispiacque nè anche il prerafaelismo inglese, che, noto per il tramite del simbolismo, trovò campo di manifestarsi in non poche nostre esercitazioni poetiche, alcune delle quali magari geniali. Nietzsche, finalmente, amato e mal capito attra-

verso l'opera di decadenza del D'Annunzio, non mancò d'ispirare qualcheduno che per *snob* dilettavasi di ricerche nei domini del pensiero, affine di impadronirsi di qualche novità e di stupire il pubblico. Perfino il satanismo baudeleriano fu ripercosso dai facili echi di chi lo scopriva una seconda volta e lo rilustrava a nuovo, senza saper ch'esso era già fredda minestra scodellata in Italia dai terzi romantici, ignorati pur di nome. Senonchè una conoscenza più larga delle letterature straniere che non fosse stata per il passato non può negarsi all'Italia d'oggi. E nelle più alte sfere della cultura e della letteratura non ha affatto nociuto la lettura più razionale e cosciente di Goethe, per esempio, o di Rousseau, o di Heine, o dei russi; di Kipling e Thackeray, i due scrittori oggi di moda. Le cattedre universitarie di letterature straniere, l'operosità critica d'uomini sul tipo di Arturo Farinelli, hanno reso immensi beneficî alla letteratura nostra che intendeva e intende con assiduo sforzo a svecchiarsi, a rendersi più porosa, meno legnosa e piatta. Senonchè è soltanto uno sforzo, una intenzione; chè spesso non si può constatare nell'arte se non il fallimento della trasfusione vitale, e l'echeggio meccanico di certi motivi rimasti allo stato d'astrattezza concettuale nello spirito del poeta. E, se una eccezione s'ha da fare, questa ha sopratutto da essere per Gabriele D'Annunzio, attraverso la cui opera, trasformati originalmente e rivissuti, i succhi del pensiero europeo contemporaneo ricircolano indimenticabili.

Ho detto trasformati. Perchè, per quanto nel D'Annunzio si voglia riudir la voce di Leone Tolstoi, e di Federico Nietzsche, di Huysmann e di Maeterlinck,

di Verlaine, di Dante Gabriele Rossetti, di Ibsen e di Wagner, di Dostojewski e di Zola (chi non ricorda in questo momento taluni brani del *Trionfo della morte*?) di Paul Bourget, di Le Sar Peladan, di Guy de Maupassant: resta sempre la tonalità personale di quella voce, vincente e avvolgente, come la melodia fondamentale su una trama polifonica: voce nella quale abbrividisce l'insaziato desiderio d'un ritorno alla natura primitiva, fuor della società e della vita contemporanea, e che trovò la sua espressione eterna nella *Laus Vitae*.

Ora chi consideri il vasto campo della poesia contemporanea troverà anzitutto una pleiade di scrittori nel cui spirito è attivo il medesimo desiderio, e la medesima febbre urge incessantemente: desiderio e febbre, è naturale, che assumono una espressione varia e personale, così come esige la natura e il temperamento singolare di ciascuno. In molti dei nostri poeti gli stimoli sentimentali che i due grandi maestri espressero impeccabilmente rivivono e s'agitano, poichè sono il lievito della nostra età tumultuosa e nebulare, la quale nega, bestemmia o si scioglie in un grido più esclamativo e singhiozzante che affermativo e costruttivo; e non è pertanto ancor diritta verso un apice che ne riassuma idealmente i moti incomposti e sbrigliati sebbene generosi, e li unifichi.

Veggasi, per esempio, Ada Negri: si legga quel *Dal profondo*, il suo migliore e più originale volume. Vi scorre, dentro quella poesia, un sangue furioso: vi pesa sopra una oscura e formidabile tragedia non detta. Un affanno e uno sgomento senza nome le dà un ansito di vertiginosa vita sospesa sulla cima d'un precipizio.

Un fosco pessimismo l'avvolge in una serpentina spirale d'acciaio che la tormenta, come un'anima sotto il peso d'un dolore immedicabile, come un cuore angosciato sotto un pugno di ferro. Lo sconforto più funebre la scuote in singhiozzi senza lacrime. Non Pascoli, non D'Annunzio qui: ma una individuata e coerente persona riconoscibile fra mille. Ma che vuole la scrittrice? Quale isola vagheggia nel pensiero sperduto per gl'interminabili oceani come un vascello fantasma, cui è negata la riva per approdare o lo scoglio per infrangersi? Che nervi rabbrividiscono sotto la corazza brunita dei suoi versi di acciaio? Non più le vecchie ideologie politiche qui, di *Fatalità*, di *Tempeste*, di *Maternità*, dove non veramente è Ada Negri, ma la rettorica socialista di Ada Negri: la quale invece è tutta in questo *Dal profondo.*

Non redenzioni sociali o canti di facile popolarità per ove la maestra rurale effondeva la bufera della sua anima ancora invelata a sè stessa: ma la convulsa aspirazione romantica, l'aspirazione del Pascoli e del D'Annunzio, s'accende e fiammeggia con la incandescenza che volatilizza l'anima; il bisogno di vivere con tutti i nervi e tutto lo spirito e tutto il furore dei nervi e dello spirito in cospetto dell'oceanica vita; di svolgere dai ceppi, e liberarla a volo, l'aquila che si ferisce nella prigione della civiltà e artiglia il cuore di chi l'ha nel petto: di scatenarla per gli spazi della più pura e più rigogliosa umanità rinverginata. E, per non parlare di Cesarina Rossi, amaro e travagliato spirito insoddisfatto, o di Elda Giannelli così esuberante di sentimento, vedete un'altra donna: Amalia Guglielminetti. Il desiderio, il sogno, il piacere, s'inne-

stano in un triangolo folgorante sulla sua trinitaria ispirazione: vibrano come sacre e infernali lingue di fuoco dentro il diamante dei suoi versi che li rifrange in baleni che accecano: li projetta nell'armonia lineare di quadri in mezzo ai quali sempre si contorce la pallida nuda faccia stirata dalla bufera libidinaria, in una inenarrabile bellezza d'agonia, della donna bramosa di tutte le voluttà e di tutte le libertà, santificata entro un cupo alone di tragedia. La trafiggente gioja del Piacere, la vampa del Desiderio che dissangua e appesantisce i polsi, l'accecante allucinante cordoglio del Sogno che fumiga sotto la torcia della passione, richiamano bensì alla memoria il D'Annunzio, ma solo in quanto l'ispirazione del massimo poeta e della grandissima scrittrice son somiglianti per una elettiva affinità di spirito. L'anarchismo è in ambedue: di ambedue potrebbe dirsi che su Pietro e Cesare pongono il piede, sulla morale bastarda e sulla menzogna che coatta.

E guardate anche nel cuore della Musa inaudibilmente lirica di F. T. Marinetti, poeta d'incalcolabile potenza fantastica. Non un ritmo vi canta che non sia aggressione, non una strofa se ne scarcera che non sia aquilino volo verso la Verità la Libertà la Natura il Sogno — vero remeggio che strepita come un uragano e si avventa dal torbido presente alle ciclopiche mura della vita universa.

C'è un poeta in Italia, cui la maligna sorte e la maligna coalizione dei coboldi sciancati tentò di svellere dalla mano la piccozza ond'ei si dirompeva la strada per salire. Ma parte del suo viaggio ei già l'aveva compiuto sull'alpe solitaria dell'arte: sì che sempre

paiono le orme della sua travagliata anima sitibonda di altezze: Enrico Thovez. - Sebbene egli sia odiatore acerrimo del D'Annunzio, come il D'Annunzio egli tende con tutti i suoi sforzi ad uscire dall'oscuro mondo della menzogna mediocre, della falsa e bugiarda civiltà livellatrice e mortificatrice. *Il poema dell'adolescenza* è per questo riguardo un segno dei tempi, documentazione storica, oltre che arte. Selvatico timido candido audace, Thovez v'ha narrato, con una vertiginosa sincerità romantica, con una stupefacente malinconia byroniana, con un doloroso e lacrimoso struggimento, l'accorato desiderio della giovinezza, l'entusiasmo che gli gonfiò il cuore teso verso la vita, l'amore osannato, l'amore tradito, l'affanno indimenticabile, l'irrimediabile tristezza; il colpo d'ascia onde la Realtà gli prostrò il Sogno. S'era levato, come il Solness ibseniano, non nel suo tramonto ma nella sua aurora, fin sulla cima della torre ideale ove il suo pensiero aspettava il sole, il suo cuore batteva nel presentimento della Bellezza imminente; e come Solness ne precipitò in una morte peggiore della morte: nella catalessi dello spirito. Avviene così in molti poeti moderni: i quali non hanno la furibonda animalità e trasmutabilità di D'Annunzio: s'avventano verso precluse muraglie e vi si spezzano le tempie: indi il loro gemito.

Giovanni Cena sognò la gioconda libertà agreste: e dall'anima gl'irruppe invece il singhiozzo funebre d'un poema fatto di spasimi e di pianto: *Madre*. Ambiva alla libertà della vita e la vita col suo braccio inflessibile lo cacciò nel letamaio della città. Gli raggiavano ideali ardenti nell'anima e la realtà glieli divorava con la furia procellosa di una nube che inghiotte

le costellazioni. Un bisogno di affetti disperato gli mordeva il cuore, e tutte le ire torve che la mala convivenza umana scatena nel nostro fondo glie ne violava la delicatezza. Anche egli muove verso il Sogno, la Bellezza, la Verità, come Rousseau come Pascoli come D'Annunzio; ma la necessità lo incatena alla sua rupe ed egli si divora il petto. L'ironia scoppia secca tagliente aspra: una ironia che avviluppa il suo dolore umano e il suo delirio; e trova — pur fra monotonia di metri e ineguaglianze di stile — una espressione violenta e veemente tanto più in quanto costretta e incarcerata in una strofa precisa e laconica.

Della ironia è poeta Guido Gozzano, l'antitipo di D'Annunzio; ma è una ironia d'altro sorriso, generata da un'altra natura, da un altro male. La violenta e barbarica furia d'annunziana, l'accorata elegia del Pascoli trovano in lui la rinnegazione. Gozzano è all'altro polo: la rinuncia della vita. È il sintoma del marasma che strugge l'anima moderna - egli è l'uomo che non ha tanta forza da voler morire, o tanta da rifarsi una vita degna di esser vissuta. S'abbandona alla sorte. Naviga il fiume torbido e lento della esistenza cotidiana guardando con velati occhi di pianto il cadavere del suo sogno annegato. A venticinque anni piange la sua giovinezza conclusa. Non ha fede: ma nemmeno cupezze o disperate bestemmie, rivolte eroiche. Vive una vita che non è ancora spirito, poichè manca di dramma, ma non è più materia poichè è dolore. Un'aridità realistica lo dissolve: un bisogno di umiliarsi lo assilla. Ha un istintivo bisogno di solitudine: si rifugia col pensiero stracco e dolente nella

provincia: altrove, si sente un disambientato, uomo remoto dalla vita tumultuosa, che aspira al passato patriarcale della casa tranquilla ove le donne indossano ancora il falbalà e il guardinfante. Sogna e con un sorriso distrugge il sogno: un sorriso dove è tutta la sua inettitudine. Solo a volte il rimpianto del sogno lo sorprende mentre egli tiene spalancati gli occhi sulla realtà e allora conflagra un urto che genera le sue migliori poesie. Ma sono momenti: venati tuttavia di una malinconiosa tenerezza: d'una fluida e dolorante ironia che suggella il suo stile d'una inimitabile chiarezza. Fra le sue molte banalità di torbida ebetudine vi sono isole felici, i capilavori minuscoli. Poichè Gozzano ha afferrato una verità della nostra generazione, ha visto un suo mondo di Lilliput e l'ha espresso cifrandolo della propria personalità. Perciò fu detto, e a ragione, un piccolo Leopardi.

Ora Gozzano è l'indice di uno stato d'animo collettivo in Italia. Ecco perchè può considerarsi l'astro centrale d'una costellazione di giovani, i quali a lui mediatamente o immediatamente si subordinano, gemendo essi le medesime malinconie, appesantendosi sotto il gravame del medesimo tedio. La poesia pallida, incredula nella vita e nell'azione, tutta imbevuta d'un ingenuo disprezzo, trastullo e sbadiglio, limitato pessimismo senza risonanze ideali, di Marino Moretti, priva anche essa di dramma, ma più sincera di quella di Gozzano, qua e là sonora di spunti francesi; quella poesia che canta la fanciullezza, i primi anni di scuola con monotona serietà allucinante, propaggine degenere ed esageratamente sminuita di virtù maschie, del *fanciullino* pascoliano: si riconnette bene alla poesia di

Gozzano, slombata e svertebrata, metastasiana e ironica. Poesia in sordina questa: « velata » direbbe F. M. Martini, poichè è proprio così: il Moretti ha la preoccupazione di smorzare i toni: e talora riesce suggestivo e malioso: come in taluni giojelli che si trovano spersi in quel curioso originalissimo e bellissimo suo volume di *Poesie scritte col lapis.*

Il malessere che fermenta nelle brevi e un po' rozze strofette di Carlo Chiaves, poeta che della vita non ha che farsene, è un piccolo riverbero di quel piccolo sole. La zuccherina dolcezza delle lacrime settecentesche di F. M. Martini s'aggira in un'orbita precisa attorno al Gozzano, stempra la malinconia di quel dolcissimo poeta, morto giovanissimo, che fu Sergio Corazzini, dove già risuonava l'eco della dolorosa desolazione di Corrado Govoni.

Gozzaniana è la rassegnazione commovente e piena di umile dolcezza di Marino Marin, poeta che pur piangendo la sua vita piena di dolore non manca di cantare ciò che la vita offre di puro e di buono.

Cosimo Giorgieri Contri, che squaglia le manteche romantiche con la spatola d'un classicismo da rigattiere, e capisce in D'Annunzio il gemito del *Poema paradisiaco*, in Pascoli la scemenza: è la larva crepuscolare che sbuca come Gozzano, ma con minore originalità, fuori appunto del *Poema Paradisiaco*, la Bibbia di questi poeti. Umberto Saba, semplice voce di verità senz'enfasi e senza gorgheggi, espressione di una realtà veduta e posseduta, se non peregrina, felice e sicura, sente come Gozzano, l'inutilità di rivaleggiare con D'Annunzio o con Pascoli, ond'è che nella sua poesia induce sentimenti ed eventi mediocri:

si compiace della diuturna intimità senza uragani e senza scosse, s'adagia nella monotonia d'uno sterile pessimismo, rassegnato cinico disperante. Pure, se per la forma nuda snodata e prosaica, per la fiacca resistenza al dolore, per l'assenza d'ogni ideale, Saba ci fa ripensare a Gozzano — egli ha propri e chiari lineamenti che gli danno un carattere tutto suo: è un indipendente. Non deriva da Gozzano: ha con lui soltanto una affinità spirituale che lo induce a cantare su di un tono simile: ma ha un modo suo; e c'è specialmente in quel volume che s'intitola: *Coi miei occhi* una vibrazione d'anima moderna, che domina e avvince il lettore, maliosa e cupa, un'affettività profonda, l'espressa sensazione nuova e personale di vecchie cose. E un posto a sè occupa anche Guelfo Civinini, ape dello stesso alveare: poichè anche egli canta sottili amarezze senza lacrime, oppressioni sentimentali, affanni oziosi: aliena anima da ogni procella tragica. Alle vecchie canzonette arcadiche diè un atteggiamento tutto personale, modulò la voce ad accenti di sincerità piacevoli: una voce tuttavia fiorettata a gorgheggi, un po' la romanza di Petrella un po' il minuetto di Boccherini. Sotto quelle virtuosità che non stonano mai, non urtano mai, si immalinconisce però una verità che assomma di tanto in tanto e che fra un sorriso e l'altro rompe in un piccolo singhiozzo scoppiato dall'anima del poeta: la coscienza della inutile fatica di vivere.

Sono tutti insieme un lontano rombo d'arnie, questi poeti che non hanno che cantare, senza ideali, autopsicologici, di grammatici notatori di stati d'animo, per entro un intrico di fantasticherie campate nel vuoto,

poveri di verismo o di lirismo. Rappresentano tuttavia un momento della coscienza attuale, e nella materia e nella forma, che essi tendono a svecchiare e ad innovellire: operai istintivi che la storia ha creato per aprir la via al poeta di domani. Inducono per di più presso di noi l'eco dei più recenti poeti francesi e inglesi: ripetono talora il vezzo di poeti non letti e poco noti al pubblico per la loro aristocraticità, come Th. de Banville e Th. Gautier. La tenera e squisita malinconia di Francis Jammes e di Albert Samain non è estranea alla ispirazione letteraria del Martini, come anche quella di J. Laforgue. Qualche cosa di Henry de Regnier e di Emile Verhaeren, è nel Civinini - Francis Vielé-Griffin, Gustave Kahn, André Gide, Stuart Merril, Jean Moréas, danno spiriti e tonalità poetiche a Cosimo Giorgieri Contri. Certo misticismo desunto da John Ruskin ha lasciato sedimenti inamovibili nello spirito di ognuno, o che direttamente esso vi abbia straripato, o indirettamente, per via d'altre letture.

Fra D'Annunzio, Pascoli e Gozzano sussurrano molte voci della nostra poesia. Ma se attorno all'uno e all'altro polo, al bicipite e maggiore e al minore, si adunano per simiglianze a antitesi spirituali non pochi rimatori e poeti, l'asse che intercorre fra i due estremi è lungo e vario: sì che su di esso s'incontrano artefici, i quali non possono esser confusi in un gruppo.

Angelo Silvio Novaro è di questi: novellatore e poeta squisito, di risonanze pascoliane bensì, ma di propri spiriti e di modesta originalità. Una soavità nitida, quasi lunare, si specchia nella sua lirica, sommossa a fondo da motivi romantici: lirica che è quanto

di meglio abbia dato il pascolismo, superiore per il buon gusto e la schiettezza a quella del Maestro. Come nelle *Poesie per i piccoli* c'è l'uomo probo che con evangelico amore parla alate parole ai bimbi, la umanità di domani: una intonazione umile e quasi sacra domina nel *Cuore Nascosto* dove il sentimento della famiglia pervade l'aerata melodia strofica, la costretta e severa terzina. Come nella *Notte del Pescatore, dell'Amante, del Poeta* palpita uno sgomento senso della natura, materna e provvida: nella *Casa del Signore*, il lungo affannoso errare del pensiero umano che ricerca invano, tra sùbiti ardori e slanci irrefrenabili, amare delusioni e speranze fugaci, la chiave del Mistero, è accompagnato dal medesimo sentimento mistico della vita. Poesia alata che s'appunta all'alto, ama i cieli notturni, il fascino delle stelle, s'inzaffira d'iridi religiose dinanzi alla natura sorprendendone le eterne cieche divine leggi che governano l'infinitamente grande, l'infinitamente piccolo. Il dissidio fra la procellosa vita umana e la chiara armonia della vita cosmica, non gli distrugge la speranza, gliela rincalza. Come l'alcione sull'onda placata, essa spiega il volo verso i paradisi del Sogno. Poeta, per ciò tutto, il Novaro, che risente della ispirazione e del temperamento di chi scrisse l'*Aquilone* e *il Ciocco*; ma che per lindura e freschezza fa ripensare alla perlacea lucidità di Tibullo o di Teocrito.

La Natura è il centro pulsante della poesia di Antonino Anile. Ecco, per esempio, un poeta il quale è immune dalle risonanze cui accennavo testè. La sua è poesia scientifica: ma in questo senso, che egli ha il carattere dell'uomo moderno, suggellato dal sapere

scientifico, e quel carattere gli risale nella fantasia ricco di sentimenti concitati e si scioglie in chiare immagini di tangibile vita. Il didascalismo celebratorio dello Zanella a lui, microcosmo che sente di dimenticarsi nel sempiterno gorgo universo, repugna. La panica religiosità di Goethe e di Shelley invece ha un riflesso nel suo spirito e pertanto nella sua arte. Gode e soffre con le cose, di là dalle quali intuisce l'ignoto Iddio presente, sulla cui fronte, per un prodigioso vigore lirico, ei scorge la diversità riesorbirsi nell'uno raggiante e sidereo. Poichè ha un indefettibile buon gusto, l'Anile non si perde mai nella grossolana e pedantesca glorificazione della scienza, come Mario Rapisardi, nè s'accende di quel furibondo orrore dinanzi all'inconoscibile che divampa nella ispirazione di Arturo Graf.

Poichè proprio siffatto è il carattere del Rapisardi e del Graf: anime romantiche fasciate da un turbine rapace che li balestra di qua di là di su di giù, facendone rapina.

Rapisardi fu traduttore di Orazio, di Lucrezio, di Catullo, di Shelley: e se oraziano non fu mai, da Lucrezio e da Shelley da Victor Hugo e da Goethe trasse non poco della sua sostanza ideologica: dall'arte di quei grandissimi fu però sempre remoto, se si escluda la molta rettorica che dall'Hugo desunse, avvilendola però e imbastardendola. Perchè Rapisardi, sì rivoluzionario nelle idee politiche e religiose, fu uno dei codini più rinnegantisi in fatto d'arte. La scuola lo sospinse verso i latini, i latini verso l'accademia, l'accademia verso Parini, Foscolo e Leopardi, che egli comprese superficialmente; sopratutto verso

il Monti. Dei manzonismo e del realismo poco o nulla comprese e sembrò non avvedersene: anche per il fatto che il suo spirito ignorò le profondità interiori così come la effusione del sentimento irrompente. E si capisce allora come egli apparisca un'ombra del passato fra noi e la sua voce ci risuoni come la spenta eco soprafatta dall'accademismo inamidato e imparruccato. Non l'intimità, dunque, ma il pubblico bene cantò: e poichè la sua magra filosofia lo traeva a considerare l'uomo abbandonato dagli iddii scomparsi sotto la luce della ragione, in preda della insondabile Natura ostile, e pertanto nella necessità della concordia per resistere alla comune Nemica — la sua poesia svolse in poemi di faticoso corso e di aride secche, i paralipomeni della *Ginestra*. — Trascinato fra il '60 e il '70 nella corrente della concezione positivista e materialistica del mondo — corrente dalla quale non uscì più — concepì scrisse e pubblicò nel '77 il *Lucifero*, il poema dell'ateismo, dove il tragico sentimento della negazione leopardiana si deforma in lazzi da commedia improvvisa; e nell'84 il *Giobbe*, di gran lunga superiore all'aborto satanico, ov'è rappresentata l'elevazione dell'uomo sgomento e senza più fede, dinanzi al vuoto abissale della Natura, e il bisogno spirituale della concordia umana; e dove non di rado risuonano, fra lentezze e lungaggini, voci di solenne ed alta poesia. La *Palingenesi* (1866) e l'*Atlantide* (1894) dove il facile ottimismo o la fracassosa satira umanistica, vuotamente aggressiva di fra una inaudita violenza verbale, grida a perdifiato contro tutto e contro tutti, hanno scarsissima importanza: non così le *Poesie religiose* e le altre cose minori, dove il poeta, cristiano di fondo

e panteista in astratto, espresse l'interiore strazio della vita, senza vezzi, ma anche senza colore. Sul suo nome oggi si ride. A torto. Ebbe un suo mondo e una sua parola sincera da dire. Certo scrisse troppo e spesso a freddo: certo, troppo tenace fu nelle sue fiacche idee, e troppo si cristallizzò in un piccolo àmbito d'umida oscurità, onde repugnò sempre ad escire per affrontare i freschi e aspri venti del cielo: certo anche parlò con una voce non sua, ma presa a prestito dalla magna eloquenza accademica: sì che egli monotonamente cantò sempre con lo stesso linguaggio e con lo stesso verso e con lo stesso [illegible]. Tuttavia meglio che Graf si riallaccia al Leopardi; e più che ogni altro attestò con una incalcolabile serietà il valore poetico delle idee scientifiche.

Graf invece si rinnovò: *Medusa, Le Danaidi, Dopo il Tramonto*, sono poesia dove regna afoso e plumbeo un irreparabile pessimismo. Ivi nulla della facilona metafisica del Rapisardi. L'ottimismo umano, la coalizione leopardiana della *Ginestra*, ei non li sente come attivi fantasmi dello spirito: sono nel suo pensiero, non nella sua fantasia. Il dolore universo del Recanatese trova al contrario un intenso comento nella poesia di questo cupo ateniese moderno. Con la morte cessa ogni affanno, pensa Leopardi: con la morte comincia un nuovo cielo d'angosce, pensa Graf: l'atomo vibrerà, nella sua coscienza elementare, di dolore, perpetuamente, nell'infinito tempo nell'infinito spazio. Sentimento presente nella sua fantasia, questo. Onde il breve dolore umano, nel suo canto, s'intensifica d'echi e di bagliori, cresce circolarmente e senza termine. L'al di là signoreggia questa poesia, fatta di represso

grido e conclusa in martellate strofe, il cui ordito s'intesse di leggende e di miti, di sinistri misteriosi paesaggi, di cieli invernali e polari, di formidabili minacce aggravate su foschi pelaghi morti. Ma in *Morgana*, pur rimanendo il Graf ultra-leopardiano, il rimpianto della giovinezza sfiorita e irrimediabilmente fuggita rompe la lastra della lugubre epicità che leviga i tre precedenti libri. È un grido di pianto nuovo, una umanità attesa che vagisce, un *Christus patiens* che si leva su quel desolato e disperante calvario. Fu quello un primo segno della crisi del Graf. Giunto all'estremo limite della vita, il pensiero visionario del poeta si volge in dietro a contemplare l'oceano percorso e un accoramento improvviso gli spetra l'anima che vuol vivere ancora nella sua unità di coscienza. Gli occhi si velano di pianto, la illusione benda quell'anima d'una rosea zona, di là della quale in un'albedine incerta, la speranza della vita futura gli accenna ingannevolmente; ed ella, con ambedue le mani, s'afferra a quel fantasma illusorio, come a uno scoglio dopo la bufera. L'amore le oscilla sul capo come un astro di redenzione e sembra sollevarla come una marea. Cristo le arride di fra le dune sterili della vita. Così Graf si redense, o meglio si convertì; e se ne menò scalpore in Italia e fuori di codesta conversione, tanto più che egli, per una illusione in cui cadono sempre gli artisti d'intensa vita interiore, generalizzò il suo stato di coscienza asseverando che la nostra tradizione è cristiana sopra tutto, come Dante e Tasso e Manzoni e Gioberti dimostrano. Ma dimenticò, lo notava argutamente G. Zuccarini, che nella tradizione italiana splende l'opera di G. Boccaccio e di L. Ariosto

e di N. Machiavelli e di U. Foscolo di G. Leopardi e di G. Carducci.

Epigono di questa scuola, o meglio di questo gruppo di poeti intesi a cantar gli echi che in uno spirito adusato alla scienza risveglia la contemplazione della Natura, è quel Giulio Orsini onde corsero fiumi d'inchiostro ai bei tempi in cui D. Gnoli suscitava attorno al fantastico poeta irreperibile un vespaio di curiosità. *Orpheus* non è un capolavoro ma un poema di forti spiriti, ben meditato e sentito, per entro cui alita una ispirazione lucreziana, un alto senso di panteismo ardente. E com'esso vivono luminose e potenti quelle brevi liriche, sebbene metricamente scombinate, che sono in fondo al volume. Spente o opache invece sono tutte quelle facili fughe di versi minori che furon raccolte nel volume *Jacovella*. Più che alle dirette fonti nostre e francesi e inglesi (v'è dello Shelley confuso con Emilio Praga, del Poë con Laforgue, del Keats con Kahn) si ripensa alla sonnolenta risacca di Brunetto Latini.

Orsini oscurò Gnoli, meritamente. Nessuna delle Odi Tiberine — prime e seconde — nessun verso delle altre raccolte è poesia; e oscurò Gnoli, come Gnoli l'antecessore Dario Gaddi.

In ogni modo Orsini insieme col Graf col Rapisardi e l'Anile, il lettore se n'è accorto, è indipendente dai Pascoli e dal D'Annunzio, traendo come ho detto gli spiriti della sua poesia altronde, e procedendo per una via che, se non fosse da altri stata battuta fuor d'Italia, potrebbe dirsi sua. Altri poeti di siffatta intonazione sono in Italia molti: Mercurino Sappa, Giuseppe Soavi e Virgilio La Scola fra i più degni; ma

non rappresentano ancora un indirizzo e un sentimento preciso: stanno piuttosto, fragranti cespi sotto l'ombra dei maggiori, da cui raccolgono sulla fistula monotona accenti ed echi, distrattamente.

Oggi si cristianeggia. E c'è chi sostiene questo cristianesimo non essere una novità presso di noi e che lo spirito di una riforma cattolica è oggi in Italia largamente diffuso. La commozione destata dalle condanne del Loisy del Tyrrell del Bonomelli del Fogazzaro del Duschesne di R. Murri, dall'esilio del Semeria, nota giustamente il Chiappelli, starebbe a dimostrarlo: e più ancora il modernismo. La *Unione Morale*, costituitasi nel 1894 in Roma tuttavia, non ostante la iniziativa dei promotori, e l'efficacia delle conferenze di Paolo Dejardins, non riuscì durevole. L'irrigidimento della Chiesa, innegabile, susciterebbe in ogni modo intorno ad essa, anche in Italia, un moto operoso d'idee e di azione. Ma non si tratta che di una vaga e inorganica aspirazione. Certo si nota un bisogno rinnovato di credere: certo, anche la vita religiosa pare abbia assunto un fervore più intimo e sincero, una pulsatilità più energica. La simpatia che gode il Fogazzaro, la entusiastica ammirazione pel francescanesimo, ond'è uscita la società di studi francescani in Assisi, fondata dal Sabatier, a me sembrano segni veramente sintomatici di quel fervore e di quella pulsatilità. E parmi che per un non trascurabile gruppo d'uomini, variamente rappresentativi, l'Italia oggi vagheggi un presente e un avvenire i cui eroi somiglino piuttosto a San Benedetto e a San Francesco, a Caterina da Siena e a San Bernardino, a Filippo Neri e a Carlo Borromeo, a Dante teologo e a Giotto mi-

stico, all'Angelico e al Petrarca del *Secretum*, al Tasso e al Manzoni, che non a Leonardo o a Machiavelli a Galileo o a Bruno, a Vanini o a Pietro Giannone del *Triregno*. Ma altrove l'ho detto. Tuttociò è un traviamento della nostra psiche latina determinato dalla fiacchezza contemporanea e dal misticismo che sempre si radica nell'*humus* di una coscienza sminuita e cordogliata. La fecondazione poi che per le idee venuteci di fuori accelerò il rigoglio di questa religiosità dogmatica o mistica o scolastica, non può nè anche parer soltanto un fenomeno di concomitanza; ma assume il valore d'una efficienza causale non trascurabile. Così l'ampio e secolare movimento teologico svoltosi, e tutt'ora in evoluzione attiva, nei paesi tedeschi, così il platonismo francese e la filosofia di Blondel di Ollè Laprune e del Laberthonnière che è filosofia dell'azione; così lo storicismo della religione del Loisy, il modernismo del Fonsegrive; così anche il neo-hegelismo anglo-americano, lo hegelismo di Royce — sono dei fattori energici onde il nostro idealismo religioso ha tratto virtù vitali. Ora il fenomeno del neo cristianesimo non va trascurato a chi studi la produzione lirica contemporanea. E si pensa subito a Domenico Tumiati.

Petrarcheggiando mollemente, con vero intelletto di amore, con grazia perfetta, rievocando il passato medievale di Firenze, sua patria di elezione, o disegnando con sentimento quasi preraffaelita l'effige del suo spirito squisito, nei *Poemi lirici*, o scrivendo di Frate Angelico, egli si mostra convinto e fervoroso cristiano. Un cristianesimo sociale, che ha trovato nel poeta un adepto di zelo e che pare al Muret concilî in sè la severità dogmatica di Giuseppe de Maistre e lo

ardore filantropico di Leone Tolstoi, si svolge concettualmente e liricamente nella sua opera, la quale da siffatta meschianza acquista una singolare e curiosa fisionomia indimenticabile.

Il misticismo ebbe nel romanticismo d'ogni tempo la sua manifestazione. Ebbene, una intonazione schiettamente romantica è nella poesia di Angelo Orvieto.

Anima melanconica, piena d'indicibili nostalgie, egli effonde la sua sottile tristezza, il suo *spleen* discreto e tenace, l'incurabile noia dello spirito nell'armonioso e fluido verso eletto. La contradizione fra la paura della morte e il disgusto della vita, fa della sua poesia, ove essa risuona, una voce modernissima e significativa del nostro tempo. Ma Orvieto, come Faust, passa dalla contemplazione all'azione. Il suo libro *Verso l'Oriente,* narrando il viaggio della sua anima ai paesi del Sole, narra anche con drammatica passione il momento nel quale ella si rivelò a sè stessa e si conquistò. Il segreto dell'anima d'improvviso si scoperse al poeta, sì che egli d'un balzo raggiunse la fermezza d'una idea guida onde la torturante contradizione interiore si sciolse.

Un siffatto romanticismo attraversa la poesia di Haydée, di Cazzamini Mussi, poeta torbido e aggrovigliato ma suggestivo, di Giovanni Chiggiato, che pur qua e là petrarcheggia, e di cento altri giovani; ma nascosto sebbene violento, sta a fondo della ispirazione di Francesco Chiesa. È opera di poesia riflessa, quella del Chiesa, pur troppo corrotta da una secchezza sillogistica e da una angolosità logica invadente, e nociva all'impeto naturale alla necessaria forza suggestiva che ogni poesia deve avere.

La ripetizione e l'amplificazione l'appiattiscono; la voluta strofica, sotto quei serpenti dalle spire di acciaio si strangola e con essa il respiro poetico. Chiesa vuol dire tutto, nulla lasciar sospeso, nulla tacere; una manìa di bilanciare il pensiero in una forma espressiva classicheggiante, gli sminuisce il vigore naturale e talora irrompente della propria natura romantica.

Chè, di fatti, il Chiesa, non ostante la sua predilezione per la materia classica, nel tempo che si sforza di scolpire statuariamente i suoi fantasmi, imprime sul volto di questi una maschera che tradisce la febbre: ed è quella maschera il segreto fascino di questo poeta, apparentemente così contenuto ed equilibrato. La cupezza romantica si ammanta nella sua poesia di colori classici, talora accademici, si nasconde sotto una squadratura non di rado scolastica, ma quando erompe, la coerenza verbale si scompagina e nasce nel lessico troppo prezioso una virtù nuova: la semplice chiarità d'una confessione senz'ambagi.

Tutta la poesia dei giovani è, sotto un certo rispetto, romantica. Uno schietto fiato poetico, febrile e convulso pervade, per esempio, la lirica di Térésah. Vi rimbalzano tumultuosi accenti d'una originalità che spesso traluce, spesso si afferma rompendo la scorza della imitazione scolastica. Bene è vero che Térésah qualche volta, nei momenti di stanca fantasia, si lascia traviare da troppe vive pressioni carducciane e dannunziane e pascoliane che violentano la sua creazione Ingannata dal sogno, ella si rifugia in un mondo di chimere che non tradiscono; ma ella non ci crede abbastanza; sicchè codesta situazione romantica dello spirito, appunto perchè non vissuta intensamente, di-

vien quasi comica o s'irrigidisce in una inerzia di vaniloquio ozioso: non lascia alla scrittrice sufficiente energia di percepire o d'intuire la realtà che a lei tumultua d'attorno, non le assorbe l'attenzione così da mostrarlesi come un compatto organismo vivente.

E romantico è altresì il poema benelliano *Un figlio dei tempi*, poichè in esso, autobiograficamente e liricamente, v'è narrata la storia interiore del Poeta nel cui spirito si nudò e si maturò dapprima l'ironia che s'impose poi alla ragione, fu rinnegata dal cuore. Il poema è un nobile sforzo nato allora, quando nei giovani s'agitava un bisogno intenso di crearsi una morale desunta dall'eroica dannunziana in antitesi alla senescenza spirituale del Pascoli.

Egualmente Corrado Corradini. La sua *Buona novella*, poema fallito che finge un Cristo umano fondatore di una nuova religione senza dio, messia d'un regno terreno e non celeste: un Cristo in contrasto con la tradizione, il quale doveva esser creato e non fu, per fiacca fantasia: palpita di torbide onde socialistiche e umanitarie e demofile, così come il romanticismo hughiano.

Ma di siffatta intonazione romantica si hanno oggi in Italia poeti valorosi e nobili che io non posso qui se non nominare, come Francesco Gaeta, voluttuoso decadente nel suo psicologismo alessandrino; Diego Angeli, raffinatamente aristocratico, artefice squisito e incontentabile: Ettore Moschino, Alfredo Catapano, Alinda Bonacci Brunamonti, Giovanni Rabizzani; e quei rudi vigorosi efficaci poeti che sono Antonio Scano, Sebastiano Satta, Salvatore Ruju, i quali insieme con

Luigi Falchi, sono la espressione genuina della vergine e rupestre natura sarda.

Il Carducci, s'è visto, orientò il genio di D'Annunzio e di Pascoli, aiutando ambedue i discepoli a ritrovarsi e a conoscersi: ed ebbe spiriti italici che nel naturalismo pascoliano e dannunziano trovarono un largo svolgimento di potente originalità. Ma il Carducci premè anche sulla fantasia di altri artefici, men vigorosi ma pure eccellenti: i quali non ebbero tuttavia una violenta personalità da distaccarsi affatto dal Maestro.

Sebbene infuso di linfa straniera, tedesca e inglese, il verbo poetico di Giuseppe Chiarini fu carducciano. E carducciano più pedissequamente, sebbene asperso di nebbioline romantiche e di rugiada sentimentale, fu quello di Enrico Panzacchi. Meno dipendente è Guido Mazzoni che, non ostante ormeggi il Maestro nella metrica nel lessico nella ispirazione dirò così un po' cartacea, conquistò la sua personalità vera nella nota squisita e viva, tenera e dolce della poesia domestica.

Più ancora il Marradi, poeta di facile larga abbondante vena, vero e schietto, nativo e suggestivo, che dal paesaggio trasse ispirazione salda e durevole come anche, e in ciò carducciano assai più che nel polizianesco movimento della immagine e nella rappresentazione delle bellezze naturali, dalla storia, E Marradi per la risonanza che ha dello spettacolo naturale, è, insieme col Pascoli e col D'Annunzio, col Fogazzaro con Luigi Orsini, con Giovanni Bertacchi un paesista meraviglioso, colorito e suggestivo: uno di quei poeti che ha lasciato dietro di sè una scia per ove si son

messi giovani del valore di Aurelio Ugolini e Luigi Conforti troppo immaturamente sottratti all'arte e di Umberto Bozzini, fresco, audace, lirico di esuberante natura.

Ma colui che da Giosuè non trasse più che un ammaestramento e un indirizzo fu Severino Ferrari, spirito epigrammatico, classico bensì, ma popolaresco, intimo mite agreste toscano.

Attorno a Carducci s'orientò, e non parrebbe, la facile e sbracata musa baldracca di Lorenzo Stecchetti, contesa da compositori di romanze sul tipo di Paolo Tosti. S'atteggiò, lo Stecchetti, ad Enrico Heine; ma egli è piatto bolso e rettorico rimatore, propaggine tralignante di Emilio Praga e di un inacidito zolismo. Combattè pel verismo, traendo in ballo Carducci e Cavallotti che non ci entravano: senza capire il Manzoni, lo confuse in un plebeo dileggio con gli stenterelli manzonisti, lui più degli altri manzonista per quella sua facilità poltrona. Concluse con una cattiva azione la sua parabola poetica: *Le rime di Argia Sbolenfi.*

Stecchetti richiama alla memoria Annie Vivanti; un po' scollacciata e un po' sentimentale, ma ricca di poesia vibrante e giovanile: sebbene talora per eccesso di gioventù codesta poesia ami la piroetta ballerinesca e mostri, con scandolo dei timorati censori, troppo le gambe.

Codesto carduccianismo appartiene ad una fase anteriore. I tardi epigoni del Carducci, veri eremiti, i quali s'atteggiano a un composto classicismo e impaludano nell'accademia, chi non li conosce? Uomini di colto e robusto ingegno, ma poeti che tradiscono la propria servitù spirituale: Ceccardo Roccatagliata

Ceccardi, Massimo Bontempelli svelto e pieno, quasi canoro, Giosuè Borsi, Cesare Rossi. Siffatto classicismo, meglio inteso, affiora nella poesia di eletta signorilità che Arturo Colautti e Luisa Anzoletti costringono nella tradizionale lingua degli avi e nelle strofe più puramente nazionali.

Una fierezza tutta moderna, una fantasia agile e chiara sveltisce e invigorisce la poesia del primo, o ch'egli canti le nostre glorie, e le proprie lotte interiori, i propri sogni nutriti di fantasmi del Passato, o che rievochi ardimentosamente il secondo cerchio dell'Inferno dantesco. Vero è che un turbine di passione costretta scorre per le rame arteriose di quel *Terzo Peccato*, la cui terzina talora troppo volutamente si configura su quella dell'Alighieri. Ivi sotto si rivela un poeta moderno. Poichè Colautti, se ha sbagliato nel proposito stesso di scrivere un poema, e proprio quello che vuol essere rappresentazione d'un oltre tomba cui egli non crede; se in alcuni momenti di fiacchezza sembra accostarsi al concettualismo e alla sgargiante pompa accademica di V. Monti — si rileva pur sempre uno scrittore nel quale la risonanza del mondo moderno è squillante e pronta; un poeta d'oggi, che ha vista e sentita e vissuta la sostanza feconda del pensiero contemporaneo. Non la materia trattata, difatti, nè la espressione nè il lessico costituiscono la modernità di uno scrittore, ma l'inevitabile e intensa visione di quella materia intuita con occhi d'oggi e non con occhi di ieri. Ecco perchè Colautti non è anacronistico; e perchè non lo è Luisa Anzoletti; nella cui poesia, tutt'altro che assotigliata o mortificata in un classicismo di maniera, s'agitano e corrono vi-

razioni di sentimento moderno, s'accendono vivaci e intense luci di pensiero nostro. Patria, religione, amore, gloria: inno ed elegia: ecco la sua poesia volgare e latina. Ma se nella latina vi risentite l'eco un po' sminuita ma precisa della fresca e indimenticabile voce vergiliana; nella volgare, non di rado si direbbe sovrasti quella del Prati. Non infeconda d'ammaestramenti è questa duplice simpatia dell'Anzoletti; classica sì, ma a modo di Virgilio così romantico e moderno; ma a modo del Prati, talora impeccabilmente greco come nel canto d'Igea, talora liquido e scompaginato, come in molte liriche, in quasi tutti i poemi. E non è inutile nè anche notare così di volo l'influenza esercitata tuttora nel presente da quel Prati che visse e cantò innanzi al Carducci e che dopo il D'Annunzio e il Pascoli sembrerebbe una disarmonia nel concerto odierno. Pure, se si pensa ai poemi del Rapisardi, alla intonazione di Giovanni Marradi, e questa ripercussione spontanea nel limpido sentimento dell'Anzoletti, si riconoscerà che non tutto ancora del terzo romanticismo l'Italia ha svolto e vagliato e che vi sono spiriti ancora dormienti, i quali, ora soltanto dopo la sopraffazione che su di essi esercitò la villana e formidabile classicità carducciana, tendono a rianimarsi.

Così anche Riccardo Pitteri, che in talune sue composizioni intonate alla maniera classica, con agile fantasia sa fondere in bella unità storia e mito, natura e spirito: e, come triestino, canta con fede squillante la patria italiana — sentendone forse dalla lontananza irredenta la voce materna più che ogni altro poeta nostro vivente.

Verso le caute forme del classicismo bisantino è sospinto da un nativo istinto Giuseppe Lipparini che nella idealità della *Terza primavera ellenica*, un po' meno malinconico un po' più epicureo, trova il suo mondo. Moderno nel tono del sentimento nella luce e in certa [illegible]sività della inspirazione — egli, senza sopprimerla, frena come entro urne preziose e vetuste, negli antichi scrigni metrici, la sua originalità.

Parnassiano, si rifà sui greci della decadenza, sui latini più sontuosamente artisti, rivelando il suo naturalismo non di rado velato d'una leggera e soave tristezza, quale appunto è quella d'un umanista contemporaneo. Uno squisito senso della parola della frase e della forma fa di lui forse il più classico dei nostri poeti viventi, la cui balda e temprata voce, s'aggentilisce per una tranquilla affettività opalina e lunare che la fa, con un garbo di indicibile delicatezza, da ora a ora abbrividire.

Che se al lettore sovvenissero i nomi di Francesco Pastonchi e di Fausto Salvatori dovremmo pur con rammarico affermare che essi, vuoti d'ogni individualità, vanamente e vacuamente s'esercitano a esprimere quel che loro viene troppo direttamente dal D'Annunzio e magari da Severino Ferrari: un tardo retaggio e un piccolo mondo esasperato in una pompa sconveniente di frasi, non compreso e non sentito.

L'*Isotteo* ripalpita agonico e boccheggiante nella *Giostra d'amore*; e troppa letteratura infarcia le canzoni *A mia madre* e troppo equilibrio derivato da insufficiente aspirazione ammorza i sonetti di *Belfonte*. Pastonchi è terribilmente castigato. La sua poesia è un'architettura maestosa e levigata, ma di cartone.

La sua compostezza è monotona, la predilezione che egli ha per la parola eletta è grammaticale e pedantesca; l'impeto lirico che talora simula è oratoria combinata secondo una ricetta retorica. È uno scrittore al quale manca qualunque caratteristico; invano il critico si sforza di trovare il suo dato lirico: esso non esiste.

E di Fausto Salvatori si può dire egualmente. Egli ha studiato troppo. Non v'è sua lirica dove non si pompeggino noti fantasmi scaduti a figure rettoriche, non vi riparlino, con voce di asfittici, note frasi, non vi molestino noti epiteti. I classici nostri ch'egli ha mandati a memoria, gli dettano dentro quando egli s'indugia nelle sue esercitazioni metriche. D'Annunzio, come riassumendoli tutti, gli è sopra, a somiglianza del triangolo mistico sul prete che officia. Decadente da prima, ora, dopo Morasso, l'imperialismo, le *Laudi*, Witmann e Nietzsche, canta la fatica e la forza, la volontà e l'ardenza eroica, officine e fondachi, la macchina e il ferro. Ma le sue strofe, classiche secondo accademia, son così faticose e impaniate di vernice scolastica, chiudon tanta vanità predicatoria nella vecchiarda molla del loro pugno svigorito, da sgominare ogni lettore. Dietro quei mosaici di frasi peregrine d'autori olimpici, non c'è dramma, non c'è contradizione, non c'è conflitto, sopratutto non c'è quella concentrazione di luce che sfolgora i baleni del gran mondo dello spirito nel microcosmo di ogni vera poesia. Vi manca l'anima del poeta, la sua interiore unità, quella fiammante palpitazione che configura il ritmo ideale d'ogni grande poesia verso un vertice a cui tutto si sforza con titanico slancio di con-

vergere. Leggete invece Giovanni Bertacchi, il poeta delle Alpi, travagliato da quella sua profonda passione per la terra e per gli uomini, e che dell'amore cantò, sebbene molto parcamente, con accorata dolcezza e alato impeto giovanile: e Luigi Orsini veemente anima accesa dei riflessi che su di lei raggiarono i meravigliosi soli d'oriente; ed Emilio Agostini, e Mario Novaro, e Diego Garoglio, e troverete questo dramma pur entro forme che non osano distaccarsi troppo arditamente dalla tradizione, castigate e pure. E se Bertacchi vi dà il suo intimo conflitto di fronte alla Natura; ve lo rende, pur fra troppe descrizioni, Luigi Orsini; e ve lo chiarisce Emilio Agostini, poeta di duro orecchio ma oltremodo suggestivo, in quei suoi endecasillabi anaritmi e in quella sua rimologia arbitraria: schietto, perspicace, appesantito di malinconie, dove il fantasma della bellezza antica si concerta in un atteggiamento inatteso con quello della fuggita giovinezza maremmana. E non meno, quel dramma, ve lo prospetta Diego Garoglio, musa rossa, esagitata anima dove i problemi sociali tumultuano e un umanitarismo generoso e palpitante si fa immagine sogno ricordanza; abbraccia nella sua circolazione il mondo e lo trascina verso orizzonti apocalittici di una redenzione shelleyana. Non c'è il tribuno in Garoglio ma il poeta; non il moralista o il propagandista, ma l'artefice; non il quadretto bizantino, ma la passione che parla con la voce della verità.

La qual cosa non è frequente nella poesia talora troppo gnomica di Alfredo Baccelli, classicheggiante e matrona: poesia la quale se pur vi dà la immagine d'una palude stagnante, nelle cui profondità non ri-

circola alcuna corrente di vita — mostra talora sulla sua superficie vitrea ricchi e smaglianti calici di ninfee, strani fiori acquatili, piccole isole profumate.

Accanto a questo largo e molteplice sforzo collettivo che tende verso una mèta, la quale mal si disegna dinanzi all'affannoso sguardo dei nostri poeti che non veggono ancora riflesso nel proprio spirito un chiaro e solenne ideale, s'affannano e s'arrovellano, nella ricerca di qualche stupefacente novità, non pochi giovani, illusi che la novità consista nella stravaganza, o che proceda dall'esterno all'interno e non dalla fantasia alla forma. Nulla è nuovo nell'arte e tutto è nuovo.

Potrei ricordare a dimostrazione di ciò Tommaso Cannizzaro degno e robusto poeta dalla ispirazione molteplice e quasi hughiana; ma che a somiglianza dell'Hugo trasforma l'abbondanza fluviale della sua immagine in diffusione; e Tullo Massarani, per quella sua *Odissea della donna* ove freme un senso di modernità pensosa e risonante di speranza e di dolore visionaria e alata. Ma mi basta nominare G. A. Cesareo, Adolfo de Bosis, Emanuele Sella. Nessuna libidine di colpire e di meravigliare con l'impreveduto e l'inatteso nella pura e squisita lirica, pur così frammentaria, del De Bosis. Un casto sogno pervade il poeta: lavorare, soffrire, amare, combattere, aprirsi alle passioni del proprio tempo, della propria stirpe. E quella superiore nobiltà che si sprigiona in chiare luci dalla sua opera, v'incatena, v'allaccia subito, vi persuade e commuove. Sentite che il poeta vuol vivere nobilmente e puramente, e vede splendere in cospetto della fantasia immagini di bellezza, di forza, di virtù.

d'amore. L'insegnamento di Shelley e di Witmann ha purificato ed esaltato la nativa gentilezza maschia del De Bosis: la poesia gli sgorga pensata e sincera dall'animo che l'ha vissuta e l'ha imbevuta di sè: quanta altra mai originale e schietta.

La medesima serietà e sincerità è nella lirica di G. A. Cesareo; poeta vigoroso e audace, d'una tormentata e robusta anima, tutta pervasa di modernità, viva, schietta, profonda, molteplice. Poeta indimenticabile dell'amore, sia esso tragico o doloroso, sia esso il formidabile idillio moderno di là dal quale si agitano i costellati e paurosi velari dell'Infinito. Nessuno come lui, se si eccettui Antonio Fogazzaro, ha espresso con sì stupefacente immediatezza il dramma intimo dell'amore in tutte le sue fasi, le sue gradazioni, i suoi colori. L'animalità del D'Annunzio gli è estranea, come anche il torbido mugolìo della carnalità insoddisfatta di Amalia Guglielminetti. La scollacciata pornografia di Stecchetti repugna al suo spirito largo e meditativo. L'esaurimento mistico del *Mistero del poeta* non lo tenta. Sente l'amore come forza dominatrice del mondo umano, la carne e l'anima, la bellezza e la gelosia, la conquista dell'anima, e del corpo violentemente, da sensuale e da sentimentale insieme. E poichè la visione fantastica che gli è propria è d'un nitore straordinario e il lirismo di quella visione è affannoso e potente — ne deriva una poesia calda e lucida, audace e virginale, maschia e morbida, supremamente pura.

Egualmente Emanuele Sella. La sua ispirazione molteplice ma imbevuta d'un etere metafisico fattosi, in concretezza d'immagini, tangibile, s'appunta ai pro-

blemi della vita umana e cosmica, al travaglio del dolore e dell'amore, all'angoscia dell'essere e della coscienza. Anche in lui l'ardore sensuale si purifica nel dolore e nella contemplazione del posto dell'uomo nel mondo: la voluttà gli si disegna non isolata in un accecante bagliore di vertigine, ma dentro il vasto e voraginoso quadro della vita, del passato e dell'avvenire, gli riflette le funebri iridi della morte, le dolorose albe della nascita.

Col De Bosis, il Cesareo, il Sella la nostra poesia contemporanea ha tre voci solitarie ma potenti, indipendenti e sincere. Tutti e tre hanno rispecchiato nel cristallo della loro forma la originale visione del loro mondo. Poichè la originalità è la visione autonoma e personale delle cose, la individuale fattività d'un proprio mondo, la vibrazione inimitabile del proprio spirito in cospetto di quel mondo, espresso così come nasce dentro, con la sincerità d'una confessione.

Ma il futurismo — è proprio in questa chiesuola milanese che convergono le cupide giovinezze turbolente e ansiose di nominanza — il futurismo, beffa colossale e mondiale di F. T. Marinetti, procede proprio a rovescio. Se io non lo ritenessi veramente una beffa, la quale vuol essere studiata solo per penetrare nella coscienza del suo inventore, dovrei dire che esso, proprio perchè scuola programmatica e legiferante, nega la indipendenza personale onde solo nasce e solo può nascere poesia. E che sia vero ve ne dà prova una sommaria lettura di codesti poeti. L'immagine è poesia, disse Marinetti, senza scoprire nessuna verità: e scrisse grandi poesie dove l'immagine divora l'immagine e affermò la sua potenza creatrice con

vigore leonino. Ma ecco i futuristi, cioè i marinettiani. Per una pretesa o mal interpretata stravaganza del Maestro, carnevali furibondi e briachi di figure rettoriche insanirono fra un diluvio di strampalerie senza nome e senza ritmo, facezie e sciocchezze senza costrutto. Il programma futurista vi dice che bisogna cantare le macchine, i volanti, gli auto e i transatlantici: ed ecco tutto il gregge che si reputa innovatore e non fa se non obbedire a certe tendenze energetiche proprie del nostro tempo (l'imperialismo estetico di M. Morasso e D'Annunzio ultimo insegnino) sciogliér inni a tutto ciò, senza fede, con un sorriso assai cinico sulle labbra. Vecchio e d'annunziano è il disprezzo della borghesia, l'anarchismo intellettuale — ed esso gregge, con l'aria di far cose inaudibili, canta l'anarchismo e dileggia la borghesia. L'odio del passato — museo, biblioteca, cultura, erudizione — eruppe naturale sul chiudersi del secolo XVIII in Germania, creando quello *Sturm und Drang* letterario, il quale era stato preparato da cinquant'anni almeno di reazione cosciente e sistematica all'alessandrinismo francese. E ne vennero fuori Goëthe del *Werther* e Schiller dei *Masnadieri*: ne scaturì il largo limaccioso ma fecondo straripamento del Nilo romantico. Ma che vogliono contro il Passato i futuristi, oggi che il crocianesimo ha parlato bensì di cultura, ma anche e sopratutto d'indipendenza e d'individualismo nell'arte? Oggi, che s'è ripresa a studiar l'opera di Fr. De Sanctis e che D'Annunzio e Pascoli hanno mostrato come di tutto ciò che fu si possa pur fare a meno per creare il capolavoro? Dov'è più l'accademia legislatrice in Italia, la quale coatti i liberi spiriti e li contristi come un tempo con-

tristò, per esempio, il Tasso? Lo storicismo dei cattolici lombardi, Berchet e Manzoni, che davvero aveva ragione di protestare contro il passato, una volta all'atto pratico sentì sminuire tutto il suo impeto e discusse molto serenamente, chè quell'Accademia se la vide dinanzi in macerie. Tutt'al più si servirono, Manzoni e i romantici nostri, dell'ironia per canzonare, del carbone per tingere la faccia degli avversarî e farli oggetto di risa; non del cannone. Discussero. E c'erano difatti tuttora vivi Giordani e Foscolo, Monti e Giuseppe Acerbi, i quali per un errore dialettico e per le sollecitazioni del proprio gusto difendevano quel campidoglio d'oche scambiandolo per la rocca degli avi. Ma oggi nè anche più discutere si può, l'accademia: essa non esiste più se non come memoria. De Sanctis e Croce hanno liberato la nostra atmosfera persino del suo tanfo: e se accademia c'è, questa ha rinunciato a imbrogliarsi nelle questioni d'arte e di estetica. E quel consesso di valentuomini i quali si addimandano storicisti s'esercitano sulla storia esterna del capolavoro, non sul capolavoro in sè. Non comandano, insomma: e lavorano per conto proprio. Ora, se discutere nè anche si può, figuriamoci avanzare in acie ordinata contro questo fantasma che di sè chiede miseramente pietà!

Pure, un per uno studiati, e letti senza malanimo o partito preso, quei futuristi mostrano acuto e acceso ingegno, volontà nobilissima di svecchiare, bisogno d'intensamente vivere nel flutto perenne della vita, lontani dalla bigotta civiltà corruttrice. Son giovani d'ingegno, ho detto. E chi non ammira, pur detestandolo, Corrado Govoni, per la sua intima e audace

poesia, ch'egli in malo modo inorpella e tatua di un frasario da Capitan Spaventa?

Chi non sente in Paolo Buzzi il poeta vero, e non si adonta per quella inesplicabile manìa secentesca che egli ha di mascherare il suo uomo in un Marinetti disegnato dalla prodigiosa caricatura di un Bumbury?

Chi non scopre in Aldo Palazzeschi uno spirito tormentoso e tormentato, un bonario e sentimentale fanciullo malato, pieno d'ingenuità di malinconia e di poesia, il quale nonostante alcune belle e sincere pagine del suo romanzo *Perelà*, e parecchi ottimi versi si camuffa indegnamente in alcuni vaniloqui ingiustificabili, come quello della famosa *Fontana malata* o del *Poeta si diverte?*

Anche Gian Pietro Lucini è un nobile e vigoroso spirito poetico, sebbene appesantito dalla sua larga e farraginosa cultura; ma quanto tradito dallo stesso Gian Pietro Lucini, quanto da lui stesso conculcato, bestemmiato e calunniato!

Non così Enrico Cavacchioli aristocratico e cinico, e Luciano Folgore entusiasta e solenne: sono i più accorti, i meno disarmonici, intenti ad evitare le insidie di un ridicolo che hanno senza dubbio ravvisato di fra i drappeggiamenti del marinettismo: Cavacchioli prediligendo i metri tradizionali, Folgore i versi liberi, riescono a dire ciò che hanno nella fantasia con indipendenza, e con originalità.

Appartenne per alcun tempo alla falange milanese Federico De Maria; ma se ne distaccò. Federico De Maria è troppo personale per addossarsi il peso di un programma, troppo irrequieto e inquieto per obbedire.

sopratutto in arte. E la sua nota originale, l'immediata espressione dei suoi rancori e dei suoi amori, e più ancora quella storia in pantofole che racconta così alla buona ma pur così bene, delineando in pochi tratti un personaggio come in un'acqua forte — eran troppo rinnegate dal suo futurismo posticcio e sovrapposto ond'è sfregiato qua e là un suo bel libro *La leggenda della Vita*. — Un siffatto bisogno snobistico d'intensificare il proprio lineamento spirituale — che appare nel futurismo — trova il suo contrappeso e la sua negazione in taluni nominati e culti poeti che, fin dal tempo delle innovazioni metriche e stilistiche carducciane si raccolsero con energica reazione verso una tradizione recente, negando quasi la possibilità di procedere.

Giuseppe Aurelio Costanzo, chiara e limpida voce di poeta, è tra questi. A lui parvero tradite la ragioni del sentimento, quando la obbiettività carducciana e la robusta latinità di Enotrio venivano ad insorgere contro la effusa e un po' acquosa spontaneità di poeti, che potremmo chiamare, così per intenderci, ma molto propriamente, *poeti del cuore*. E continuò a lavorare infaticabile e pieno di fede nel suo terreno naturale, la poesia del sentimento, la spontanea musica tutta italiana e belliniana — il Costanzo è della Sicilia non solo per nascita ma per energico carattere etnico — quella che canta quando l'anima trabocca, elementare e quasi popolaresca.

Anche Remigio Zena, il cui *humor* lo fa uno dei più simpatici nostri burleschi, sebbene con intenzioni satiriche, s'accosta alle forme tradizionali.

E verso una tradizione propriamente leopardiana,

male intesa attraverso un Pascoli sminuito, s'orientò sin dal principio il duro e legnoso ingegno poetico di Luigi Siciliani, troppo prosatore per essere un vero lirico. Egualmente Italo Giuffrè, Arturo Foà, Ottone Schanzer, Giuseppe Piazza, Augusto Ferrero, questi tre ultimi molto meno infrenati, più agili e moderni nella forma e negli spiriti.

Egualmente Antonio Cippico, il cui corto respiro poetico lo risospingeva *ab initio* verso le brevi forme metriche di limitata onda, gli spunti, i modi e le ispirazioni del passato.

Nel quale passato tutto s'immerse, tornando alla canzone petrarchesca, ma con spirito audace e gusto impeccabile, Antonio Della Porta; e nel quale naviga anche la piccola cimba d'Ireneo Sanesi, pavesata, nei migliori momenti, di festoni d'annunziani, gonfia talora la minuscola vela d'un freddo vento leopardiano. E così anche Giuseppe De Abate e Pietro Mastri, più originali, ma più larghi di risonanze pascoliane o d'annunziane.

In momenti di crisi come il nostro, è naturale che la poesia popolare abbia il suo miglior giorno. Il Cinquecento che fu secolo di grande e compatta unità, non ebbe poeti popolari, interpreti veri dell'anima primitiva, poichè tali non sono nè Andrea Calmo nè Angelo Beolco, e nemmeno i Rozzi di Siena e Gian Giorgio Alione, nè popolare in tutto è la Commedia dell'arte.

L'ebbero i secoli anteriori e il Settecento e l'Ottocento, proprio nei momenti risolutivi e di transizione. — Meli cantò, trasformando in interiorismo moderno il fantoccio di cera dell'Arcadia; Carlo

Porta, testimoniando le radici del romanticismo nel cuore del popolo; Gioacchino Belli rivelando la Roma papale, pretaiola, bottegaia e plebea, al mondo. E Meli nacque quando l'Arcadia si scioglieva nella vita; Porta quando e dove la vita prendeva coscienza di sè; Belli quando la conoscenza del mondo traeva nella sua esperienza colossale l'anima di quella Roma nera e sagrestana, su cui l'avvenire spirava caldi soffi di rinnovamento.

Poeti dialettali cantano oggi, numerosi e degni: e son voci le quali vogliono essere udite con raccoglimento, poichè in esse più libera e più ingenua si svela l' anima nazionale, ancor umida della zolla onde emerse. Non è mio compito parlare di ciascuno, sia pur brevemente. Ma come tacere di Cesare Pascarella, colui che forse supera in potenza il Belli stesso; poeta d'una epicità granitica che riprofondò la sua fantasia in quella di Roma popolana e ne riuscì divinamente trasformato, eco vivente dell'anima collettiva?

Come di Salvatore di Giacomo, squisito lirico di una eleganza francese, d'un accoramento tutto partenopeo, sì che attraverso il tenue gioco di una sua rima, la stranezza di un suo ritmo, ripalpita, come in visione, la fresca marina navigata di barche ove l'amore canta, la giovinezza s'effonde, la primavera odora: e a specchio della quale freme un popolo di passioni, di risa, di sogni, s'erge il convento che nasconde lo struggimento del fraticello innamorato, e Posillipo strepita di chitarre e di danze?

Come di Ferdinando Russo, più napoletano certo del Di Giacomo, indipendente affatto da questo, ritrattista di un sincero sentimento popolano, eppure

oltremodo squisito: matita düreriana, nell'intrico dei cui disegni ora piange il dolore, ora schiocca una ironia degna di Scarron e si contorce un grottesco rabelaisiano, ora ride la gioia di quel popolo che vive l'istintiva vita dei sensi e dell'emozione: vita che tumultua, effusa in grida gioiose, in lamenti lacrimosi, in concitati discorsi fantasiosi e verbosi: che bestemmia e ride, impreca e s'inginocchia, s'imbestia, e si commuove alla cadenza voluttuosa e assonnata d'una romanza d'amore. E ciò tutto il Russo, osservatore arguto, artista insigne riproduce in modo impeccabile.

E come tacere di Roberto Bracco arguto e sentimentale, di Ernesto Murolo fine e nostalgico? Ma con questi, altri nomi mi sovvengono: Giovanni Capurro, C. O. Lardini, Libero Bovio, V. F. Guarino, Rocco Galdieri, G. B. De-Curtis, E. A. Mario, Antonio Barbieri, Teodoro Rovito, R. Ferraro Carrera, Roberto Marvasi, Antonino Mango, Pasquale Cinquegrana, Gaspare De-Martino, Aniello Califano, dolci signori della canzonetta napoletana, degna antistrofe dell'opera del Russo, del Di Giacomo, del Murolo.

Ma tutta Italia ha i suoi poeti popolari: Roma morto Luigi Zanazzo, ha Trilussa, satirico castigatore dell'indecorosa borghesia cornuta, usuraia e bordellatrice: G. C. Santini, sentimentale e squisito nei suoi quadretti trasteverini; Augusto Sindici, commosso rievocatore di leggende: Trilussa, Sindici e Santini, ricchi di un loro mondo, signori di una lor voce precisa; e insieme con essi, Giggi Pizzirani, Augusto Lupi, Adolfo Giaquinto, Edoardo Francati, Nino Ilari.

La Sicilia ha quegli audaci poeti che sono Nino Martoglio, Alessio Valore, Alessio Di Giovanni, Saru

Platania, Vincenzo Finocchiaro, Vanni Pucci, e la satira di Lorenzo Mineo e la patetica e fine elegia di Francesco Tassari, di Perrotta, di Vito Mercadante.

Il Veneto e il Friuli hanno Riccardo Selvatico, Attilio Sarfatti, Berto Barbarani, Gino Cucchetti, Ettore Bogno, Adolfo Crosara, Giulio Piazza, Eugenio Barison, Ferruccio Piazza, Pietro Zorutti; Varese, Speri della Chiesa; Monza, Giulio Silva; Como, Federico Piadeni; Pavia, Rocco Cantoni; Voghera, Alessandro Maragliano; Piacenza, Valente Faustini, Vincenzo Veroni; la Lomellina, Attilio Rillosi; Mantova, Adone Nosari, dipintore della vita contadinesca di risaia; Cremona, Melchiorre Bellini, Alfonso Mandelli; Bologna, Alfredo Testoni, Ettore Bresbi; Modena, Enrico Stuffler; la Toscana il gaio, spontaneo ispirato e comico Renato Fucini, Silvio Volpi, Venturino Camaiti, Francesco Pucci, (*Puccino della Chiacchiera*) Archimede Bellatalla; Genova, Nicola Bacigaluppo e Antonio Zolesi; le Marche, Iacopone da Iesi, Bice Piacentini, Duilio Scandali, Raffaele Nardini; gli Abruzzi, Alfredo Luciani, Campana, Renzetti, Giovanni De Paulis; il Piemonte, Alberto Viriglio, Giacinto Albertini, Amilcare Solferini, Oreste Fasolo, Leone Fino, Giovanni Gastaldi, Giovanni Giannotti, Cirillo Valmagia, Alfonso Ferrero, B. Garneri, G. Amelotti, Arrigo Frusta, Giuseppe Bucchetti; la Lombardia, così ricca della tradizione del Porta e del Grossi, il Castelli, il Trezzini, il Cima, il Righetti, Gaetano Crespi, Antonio Curti, Ferdinando Fontana, e quella facile, spigliata e armoniosa scrittrice che è Rosa Massara De Capitani, in cui rivivono gli spiriti del grande Emilio De Marchi; la Sardegna, il Calvia; Michele Pane la

Calabria; e così ogni regione, ogni provincia ha il suo interprete sincero, modesto, geniale, arguto accorato.

Il futuro storico della nostra letteratura non studierà soltanto il fenomeno da me appena accennato, ma, esaminando degnamente l'opera di tutti, specialmente di quei pochi che son venuti or ora notando, fornirà al *folklore* un materiale preziosissimo, atto a ricostruire la demopsicologia del nostro tempo.

E fors'anco in altro campo studierà un fenomeno ricco di significazione, il quale lumeggia assai bene lo squilibrio moderno, che, se nei grandi è appena percettibile, nei piccoli è caricaturato. Studierà, per esempio, la furia dannunziana di certuni, e la furia antidannunziana, la superstizione tradizionale inviperita di certi altri, che onesto è non nominare. Studierà lo *snob* pulcinellesco, il bisogno di esibirsi come personaggio da tragedia a un pubblico che si scompiscia dalle risa, di qualcuno che ancora più onesto è non dir chi sia. E non gli sfuggirà quel tipo, che apparve in ogni tempo e continuerà in ogni tempo ad apparire di poeta perdigiorni, che canta forse per un crudele gastigo divino, senza prender mai fiato, senza mai dir nulla, come in un piatto delirio da colica; o la ponzata balbuzie senile della signora che dinanzi al compiacente uditorio compita il tossicoloso sonetto; o l'infantilismo rimbambito dell'Arcadia tuttora attiva nella cupa ombra e in mezzo al fracasso di sghignazzi onde il tempo l'ha coperta.

Studierà e giudicherà in altri termini anche quelli che furono degnamente chiamati i *poeti da ridere*.

Anche a chi osserva la natura, la forma e gli spi-

riti della prosa narrativa si presenta subito il vuoto d'un ideale e d'una fede qualunque che resultino dall'assiduo scambio di pensiero e d'anima fra lo scrittore e il popolo, la tradizione e il presente. La poesia e la letteratura son oggi fuor della vita nazionale proprio per questo: ch'esse non riprofondano le loro radici in quell'*humus* di fede e di realità storica, da cui ogni arte gloriosa s'eleva nei periodi floridi e ricchi.

Nessuno oggi è soddisfatto dalla lettura dei romanzi di A. G. Barrili, sebbene non manchino in essi pagine d'interesse: ma spesso la mediocre invenzione, un contenuto troppo comune e non approfondito c'impediscono di goderne.

E chi non sente quanto, pur nella squisita garbatezza e signorilità, nell'impressionismo felice di molte pagine riuscitissime che fanno pensare al Dickens e all'*humor* più chiaro e malinconico, i romanzi di S. Farina pecchino non poche volte di superficialità, sicchè oggi sembrano appartenere a un passato goldoniano?

E, tuttavia, il romanzo moderno ha avuto nella robusta e un po' aggressivamente oratoria prosa di Alfredo Oriani un esempio magnifico di tentativo verso un racconto palpitante di vita moderna, entro le cui trame s'agiti la viva ansia della nostra realtà interiore. E s'è avuto anche qualcosa di più in quella salda e alata opera di Antonio Fogazzaro, che fu malamente oltraggiata e conculcata; dove lo spirito moderno, orientato verso uno dei suoi ideali più esasperanti e febbrili, verso uno dei problemi più tormentosi — la fede e il destino — si snoda con chiara sincerità rivelando la sua implacata preoccupazione dei grandi travagli spi-

rituali. Romanzo, quello del Fogazzaro, squarciato irrimediabilmente da un pregiudizio didattico catechistico e polemico, che guastò l'estetica del romanziere vicentino e la sua opera effettuale: ma che nel *Mistero del Poeta* per una felice dimenticanza di quel pregiudizio culmina nel capolavoro. Lo dicevo a principio: l'arte nostra è tutta agitata e abbrividita da problemi estranei: ma chi oserebbe condannarla, quando ella ci presenta, sebbene guastata qua e là e inombrata di concettualismi etici religiosi o sociali, figure e frammenti di vita, come quella di Oriani di Fogazzaro o di Arturo Graf? Poichè anche il Graf vuol essere rassegnato qui, tra quei pochi che nell'arte indussero il tormento del proprio spirito e trasfusero in essa, come bronzo liquido, la loro febbre accecante, più cupa e ansiosa dinanzi alle ombre del mistero. Il *Riscatto* è per questa ragione un romanzo significativo di prim'ordine. Quell'Antonio Ranieri che, condannato al suicidio da impulsi irrefrenabili tramandati nella sua carne opaca dalla inflessibile eredità, si redime sotto l'astro oscillante dell'amore, sì che la specie vince l'individuo, piegandolo col suo braccio divinamente bruto alle fonti della vita, la quale ei si precludeva volontariamente — è simbolo e persona insieme, poichè è una di quelle creature onde l'arte ingigantisce terribilmente la fisonomia sì da farla risaltare su un fondo di idee immutabili.

Cominciò con Zola e con Verga, terminò affermando la sua potente personalità, E. A. Butti. Ma sin dove fu zoliano e verista appare ed è mediocrissimo: si svincolò dai ceppi e volò. Allora toccò veramente un suo vertice, e lo storico deve ben porlo, per l'audacia

il pensiero l'arte, accanto a Oriani a Fogazzaro a Graf. Tuttavia egli è talora più alto. Converge con quei tre nella importanza che dà al problema religioso, e più propriamente con Fogazzaro per quell'assidua cura onde intese studiare le sorti dell'anima, l'occulta potenza dello spirito. Si distacca da tutti per la sua ostinata affermazione della bancarotta della scienza, del fallimento d'ogni ideale moderno, e, sopra ogni altro, per la intonazione cupamente pessimistica.

Di spiriti diversi, ma non meno sitibondo d'ideale, è Enrico Corradini, che in *Santa Maura*, in *La Gioia*, in *La patria lontana*, si creò una forma di romanzo tutta sua, dove la materia s'esprime a quel modo e non altrimenti, perchè solo a quel modo e non altrimenti era realizzabile; perchè solo quello era il modo adatto, l'unico che non la tradisse. Proprio il rovescio del naturalismo zoliano questo imperialista e nazionalista a oltranza! Dove nell'opera della scuola francese predomina l'essere animale, qui ha il suo trono l'essere di pensiero, e il sentimento eroico della vita il suo osanna, la sua detestazione più sdegnosa la bruta folla anonima e senza fronte. In ciò consimile al D'Annunzio, il Corradini, il quale tuttavia non ha col maestro alcuna dipendenza d'inferiore.

E quando io leggo *Demetrio Pianelli* o *Arabella* o *Giacomo l'idealista* di quel felice ingegno che fu Emilio de Marchi, così aperto ai soffi del pensiero moderno, così sensibilmente umano, così pensoso di fronte agli urti e ai disastri dell'esistenza sociale: pessimista sì, ma superbamente e fraternamente innamorato delle anime oneste, degli ingenui cuori, non posso non credere che anche in lui una geniale ispi-

razione — tutta pervasa d'una caritatevole umanità come in Oriani in Fogazzaro in Graf — non abbia volto la fantasia verso le cime dell'arte, cui non raggiunse, sebbene col suo *Col fuoco non si scherza* e si sia di molto avvicinato.

Ispirazione, quella di codesti scrittori, dentro la quale il critico legge una presenza velata sì ma efficiente, di quell'ideale serio e pensoso che feconda l'opera eterna. Ma come ancor vincolata e prigioniera oscillante e non precisa, quale dovrebb'essere l'asse attorno a cui rotei un mondo! Ciò che in molti altri scrittori, dove più dove meno, appare evidente. Si direbbe che l'artefice oggi cerchi quel dio ignoto che l'istinto gli fa sentire, ma che la spenta anima non gli permette di scorgere intero e folgorante, la fronte costellata di verità.

Arte seria fa Luigi Pirandello. Basterebbero quei singolari volumi che s'intitolano: *Le Beffe della morte e della vita, Bianche e nere, Erma Bifronte, La vita nuda, Terzetti,* e quell'aureo romanzo che è *Il fu Mattia Pascal,* per non dubitarne. E Pirandello è un umorista che se non può rivaleggiare con l'accoratezza di Sterne, non scade al confronto di Thackeray e Dickens. Tuttavia a lui manca la fede in qualche cosa; è un demolitore, ma non ha dramma intimo: è tutto d'un pezzo. Possiede una meravigliosa capacità intuitiva del reale, che elabora in modo perfetto, impresso del suggello della sua precisa e violenta personalità: ma difetta di quella cieca fede nelle idealità umane, le quali, se in conflitto con la realtà, suscitano appunto il pensoso sorriso dell'umorista.

Un'onda estuosa di fantasmi, metà centauri metà angeli, ribolle e schiuma nella tormentata prosa lirica di Antonio Beltramelli. Ma si osservi anche questo poeta di torbido dolore e di più torbida fantasia. La tetraggine della vita gli si disegna effusa di tutti i più maledetti vapori, dei più formidabili orrori. Si vede che egli ha un oscuro senso del tragico, vivo e avvolgente. Ma la sua tragedia si scioglie nel mostruoso, dileguando e contradicendosi, proprio perchè allo scrittore manca un punto di riferimento, un diritto asse di misura a cui comparare lo scempio funebre della sua finzione. Chè le creature di dolcezza e di tenerezza e di amore ultraumane, le quali insorgono nel suo racconto accanto ai mostri truculenti e selvaggi, quasi sempre antiteticamente, sono ombre liriche più che corpi saldi e drammatici, evocate dalla insoddisfatta anima cupida d'un riposo sentimentale.

Senonchè tutti questi scrittori, i quali qualche cosa del divino intravedono in sè, non osano di rivelarlo, o non ne hanno sufficiente forza.

Altri, poi, e molti, rinunciarono a misurarsi con l'invisibile e adeguarono la loro fantasia a una realtà cotidiana che essi veramente riproducono, purificata non sempre e non sempre superata da un pieno processo creativo.

Lo storicismo domina in essi, preoccupante e vivace, e per tanto son figli del presente: s'impone così che essi possono sotto molti riguardi e in gran numero, riaccostarsi al carattere di Giovanni Verga. Non va difatti dimenticato che questo colossale scrittore ha sentito la realtà come forse niun altro in Italia, con una prepotenza di spirito e un'acuità di visione da

stupire. Oggi tace e sembra essersi chiuso in quel silenzio che accompagna per tutta la vita alcuni scrittori dopo la creazione del capolavoro. E forse non è male, dopo il *Malavoglia*, *Mastro Don Gesualdo*, *Pane nero*, *Don Candeloro*, ecc., ma da lui, s'è visto già, fu aperta in Italia la seconda fase del romanzo storico: e anche per questo gli compete quel valore di posizione che si riconosce al Manzoni.

Non così Luigi Capuana, più eclettico e versatile, spirito di minore fissità, non ossessionato dal suo mondo; sì che per i molti suoi romanzi, libri di novelle e racconti passano tutte le mode e tutti gli atteggiamenti della narrazione contemporanea, sempre restando fermo il carattere mentale dello scrittore, inamovibile e vigoroso, fantasia gioconda e ferace, unificatrice e coerente, limpidamente cristallina e romanticamente pulsatile.

Gerolamo Rovetta appartiene a questa scuola, si trova su questo asse. La sua qualità precipua — l'ideofagia — ne fece un eclettico, ma di gran lunga inferiore al Capuana: cittadino d'un altro mondo ideale, assimilò da per tutto e battè ogni via. Fu naturalista con Zola, psicologo con Bourget, dipintore dell'amoralità con D'Annunzio. Percorrendo tutte le correnti del suo tempo, non ne studiò nessuna ardentemente e arditamente: e mancò, nella sua assai ridotta varietà balzachiana, d'unità, perciò di potenza. L'Italia contemporanea tumultua tutta quanta nei suoi romanzi, ma in nessuno trova la sua forma definitiva la sua effige incancellabile: e vi tumultua più come congerie di elementi psicologici e sociologici che come arte piena. La qual cosa però può dirsi anche dei romanzi di molti

giovani, o provetti scrittori: Giovanni Cena, fra questi, ed Ercole Rivalta, fine e sincero artefice, poeta schietto e verace, Tullio Giordana e Archita Valente, Ricciotto Civinini e Ugo Fleres; ai quali pur la nostra letteratura contemporanea deve pagine di bellezza notevole, di nitida purezza, caratteri vivi e intuizioni felici, talora avvivate da un fervore lirico straordinario.

Un'arte consumata invece e una stupefacente vigoria di costruzione psicologica è nella narrazione di Matilde Serao, scrittrice la cui natura, ardente appassionata originale, e, se non si trattasse di una donna, direi cavalleresca, risplende di là dalla perfetta trama di alcuni romanzi e li rende indimenticabili. Anch'ella procede tuttavia da Balzac, da Zola e da Verga. Anche ella attua il metodo stesso di osservazione della realtà. Solo che, per quella personalità indipendente ed esuberante che possiede, la realtà le si tramuta nella fantasia, calando in una imponderabile atmosfera che la imbeve tutta di sè e la colora dei toni stessi ond'essa è colorata, spiritualizzandola. L'obbiettività, come grossolanamente è intesa la parola, si subbiettivizza in lei: non però da assumere una tonalità troppo lirica. Anche dopo il 1887, dopo cioè il passaggio della Serao, con *Al paese di Gesù* e con *Suor Giovanna della croce*, al cristianesimo ortodosso, la preoccupazione religiosa ed etica non le sciupò mai la libera creazione con inframmettenze di cunei ideologici e concettuali. Rimase sempre viva in lei e s'intensificò quella simpatia per le anime ardenti, quell'altruismo nazareno che è stato un caratteristico della scrittrice napoletana. Di confessionale, nulla: giacchè codesto cristianesimo elementare della Serao, se ignora

il *pathos* religioso, non riconosce neanche la coazione dogmatica e l'angusto formalismo cattolico nella libertà dell'arte.

Le donne oggi hanno, nella nostra produzione letteraria, un valore che non ebbero nel passato, solo se si eccettui il Cinquecento. Come nel secolo XVI esse conquistarono il diritto alla cultura, conquistano oggi, per la seconda volta, un diritto alla vita indipendente dello spirito e dell'arte, rinvigorito dalle esperienze personali che la civiltà loro permette.

A chi parli di grandi scrittrici, non può non sovvenire il nome di Grazia Deledda, la cui opera è tutta splendente di una inviolabile bellezza, esaltata tutta in una felice zona di epicità dove, pertanto, palpitano i riflessi dell'insegnamento verghiano. In lei gli elementi della grande arte sovrabbondano. La materia ch'ella elabora: il peccato, il rimorso, la colpa, il delitto, la passione, il dolore: è l'immutabile sostanza dei capilavori. E lo squisito gusto, la energia osservatrice onde la Deledda è signora, danno a quella materia e a quella sostanza la forza di ascendere talora a vertiginose altezze. V'è dentro i romanzi della Deledda il sevo della grande e solenne poesia. Non il moralismo piatto della donna volgare, ma una morale anarchica veglia sulle sue opere; non il comandamento alla rinuncia, ma l'anatema su chi pecca contro l'amore e violenta la libertà del cuore. Questo balena nella sua opera, alla quale dettero respiro e luce talora Rousseau e Goethe, talora Wagner e Ibsen, talora, nella mirabile rappresentazione della canaglia, Dostojewski, Gorki e Zola.

E dello Zola e dello zolismo vergniano coglie il ritmo ancor oggi Clarice Tartufari, scrittrice audace e corretta, il cui merito maggiore sta in quell'interesse costante, che mai le vien meno, per la sua materia, nella non esagerata obbiettività ond'ella non isforza mai ma non addolcisce nè anche mai il suo contenuto, nell'assenza di quel lirismo autobiografico di cui gronda sì spesso la letteratura femminile.

Ma le donne che scrivono e scrivono bene son molte, oggi, in Italia. C'è Neera, passionale e meditativa; Sibilla Aleramo, così originale nella sua rudezza stilistica; Carola Prosperi che fa ripensare alla profonda desolante malinconia onde guarda il mondo Guy de Maupassant; Maria Savy-Lopez, serena e lirica; Fulvia, Fanny Zampini-Salazar, Teresa Labriola, Jolanda, Gemma Ferruggia e Bruno Sperani, immediate e feconde scrittrici; Rossana, acuta e schietta e appassionata osservatrice; Regina di Luanto dal tagliente stile, fedele specchio di un mondo di triviale realismo; Luigi di San Giusto, che ha forza, delicatezza, nitidezza ammaliante in una varietà notevole di argomenti; e finalmente per non dire d'altre, Annie Vivanti, così scapigliata e bohémienne, turbolenta e paradossale, fresca di strana e ribelle poesia.

Ho fra i lirici nominato con molta lode Angelo Silvio Novaro. Non minor plauso gli spetta come romanziere e novelliere. Egli fa parte a sè. Una rappresentazione viva, vera, umana è il pregio infallibile del suo racconto: un magistero di forma onde si esprime l'acuta osservazione e prendono rilievo scultoreo i personaggi, fa dei suoi romanzi la più dilettosa lettura che possa immaginarsi. Ivi l'azione dramma-

tizzata con industre cura e sapienza, spontaneamente limpida, vibrante e densa, fa ripensare talora all'arte di Verga e di D'Annunzio. Ma il Novaro ha una anima sua propria, un suo proprio mondo, e una visione lirica di questo mondo così individuale, che bene a ragione il Graf lo dichiarava uno dei più forti, schietti e precipui romanzieri contemporanei.

A sè anche sta Adolfo Albertazzi, che fa ripensare, per la spigliata facile equilibrata narrazione, ai nostri remoti e pur sempre vivi novellatori e romanzatori più insigni: poichè egli — un po' per spontanea tendenza, un po' per l'ammaestramento carducciano — sgorga dalla tradizione italiana, originalmente e giovanilmente. Voi leggete *Ora e sempre* con quell'ansiosa attesa, onde v'interessate ai casi di quei divini personaggi che l'Ariosto eternò nel *Furioso* e il Boccaccio nel *Decameron*. Ma leggete *Ave* non senza l'acuito spasimo che un'analisi psicologica implacabile v'induce sempre quando nella tersa forma essa s'impone al vostro spirito curioso. Chè nell'Albertazzi v'è altresì preoccupante tutta la moderna tendenza a sondare nell'anima delle sue creature, illuminandole d'inattesi baleni, sì che esse vi balzano incontro nude e precise con rilievi d'una realtà sublimata.

Anche Giuseppe Lipparini fu scolaro del Carducci e non se ne dimenticò mai. Sembra D'Annunzio senza esserlo. Torna ai narratori della tradizione e arieggia ad Anatole France, così italiano nella materia e nell'arte; ma di A. France è più fine e profondo, talora più nobile, direi più moderno. Certo, le sue cose hanno un sapore di strana originalità, sebbene questa sia spesso soffocata da uno sforzo palese che il poeta

compie per misurare la libera polla che gli canta dentro, sonora ed arguta, melodiosa e fresca.

Classicheggiante e classico, pel modo onde conduce il racconto è Luigi Siciliani, umile e veritiero, sincero e casalingo: scrittore da riallacciarsi per la tranquillità e la equilibrata tessitura, alla tradizione nostrana che solo i grandi contemporanei hanno per un momento tagliata con la loro opera vasta e dilettantistica.

Ma sarebbe lungo e fuor di luogo io procedessi a un esame sia pur sommario di tutti i nostri romanzieri. Troppi dovrei citarne e di molti inadeguatamente dire ciò che essi meritano. Così come passarsela in due parole di Giustino Ferri, ingegno che vi sorprende e v'attanaglia fin dallo spunto del suo racconto; di Ciro Alvi che, pur falsando e difformando con accesa fantasia tipi e ambienti storici, ha pagine disciplinate da un gusto di rado oscillante e ambiguo; e di Ferdinando Russo, questo vigoroso scrittore che nelle *Memorie di un ladro* scruta negli abissi della vita con chiara e pensosa pupilla, ne studia i caratteri più interessanti, e ne trasferisce i segreti e la realtà nella sua prosa sincera e sapida? — E come non dire del romanzo introspettivo, un po' tropo dimostrativo nella intenzione, ma denso d'acuta indagine, di Ardengo Soffici e di Scipio Slataper?

E Guglielmo Anastasi, così acuto nel rendere il sentimento profondo delle cose, così ricco ed esuberante, così sensibilmente artista, novellatore, drammaturgo, romanziere, che nel *Ministro* e nella *Salvezza* riuscì ad affermare la sua ricca e originale personalità in pagine di insigne splendore: Guglielmo Anastasi,

psicologo acuto, pittore della realtà fra i primi, spiritualista dominato da un ideale sereno, stilista accurato, che nel crogiolo della sua fantasia fonde maravigliosamente un suo mondo di immagini in un mondo di pensiero speculativo; e Parmenio Bettoli, pur troppo morto, il cui cinismo fa ripensare a Scarron e la cui rapida caricatura ricorda Rabelais? E Mario Fuccini, così audace quasi temerario nello schietto psicologismo, così potente, sebbene a sbalzi, e padrone di una materia tutta sua, d'una sua forma precipua e personale; e Luigi Arnaldo Vassallo umorista finissimo; e Luciano Zuccoli originalissima anima pagana innamorata della natura e della vita, fatta di scetticismo e di impulsività, di ironia e d'ingenua freschezza, tenera e fiera, a cui si deve il *Maleficio occulto* che per me resta sempre il suo capolavoro; e Arturo Colautti, insigne nella esposizione di complicanze psicologiche, scrittore castigato e robusto; e Ugo Valcarenghi, fecondo e di facile stile, talvolta acre ed amaro, spesso sentimentale, sempre elegante; e Nicola Misasi, fantasioso e nel suo schematismo scheletrico, forte dipintore della sua Calabria; e Carlo Dadone, umorista di spirito inesauribile; e Federico De Roberto, il nostro Bourget, ma più raffinato e più acuto del francese; e Carlo Del Balzo, finemente osservatore di gusto balzachiano; e Lucio D'Ambra, e Giovanni Diotallevi e Virgilio Brocchi e Cosimo Giorgieri Contri e Giovanni Zuccarini, Renato Fucini, Paolo Lioy, G. Faldella non rappresentano essi sforzi generosi e audaci affermazioni d'una individualità che ha la sua propria e rilevata fisionomia; sì che vorrebbero essere studiati partitamente e pensatamente? Nello stesso modo Silvio Benco, il quale ha quel suo gioiello

che è *Fiamma fredda*; e Mario Pratesi che conta fra la sua ricca produzione *Le perfidie del caso,* bello e pensoso libro di stile: e Alessandro Varaldo, che nei *Due nemici* e nel *Mio zio il diavolo* svolse con fine arte e consumata sapienza conflitti psicologici supremamente interessanti; e Ugo Ojetti al quale l'Italia deve fra l'altro quel minuscolo capolavoro che è *Il vecchio*; e per altra parte Ugo Fleres e Domenico Ciampoli, infaticabili personali sinceri; Avancinio Avancini che si fregia di quell'*Idolo infranto* dove la vita si denuda in una forma di eletta arte matura; Edoardo Boutet che col *Madro* conquistò di colpo un posto eminente fra i migliori romanzieri; Giuseppe De Rossi che affermò in un'arte suggestiva un ardito realismo palpitante in fulgide zone d'ideale; Paolo Mattei Gentili, Alfredo Baccelli, Edoardo Scarfoglio, Dino Mantovani, Giuseppe Baffico, Vincenzo Gerace, E. A. Berta, Federico Verdinois, Edmondo Corradi, Umberto Notari, Giovanni Papini — aspettano ancora il critico che disinteressatamente ne comenti e ne studi con amore l'opera significativa e varia. Egualmente i romanzi di Enrico Castelnuovo, egualmente quelli di Antonio Caccianiga, di Edoardo Calandra, di Raffaello Giovagnoli, di Edoardo Arbib.

Un grande romanziere dal quale l'Italia aspetta il vero capolavoro, scrittore geniale, esperto, audace, che ha una intuizione del mondo personalissima e una capacità espressiva di prim'ordine, è Guido da Verona l'autore di *Colei che non si deve amare*, romanzo dove palpita a ondate potenti la vita e una rappresentazione tragica dell'amore invela e invergina la libidine carnale che accende ogni immagine di livide luci affocate.

Era questo il romanzo che i critici, i quali dovevano conferire il premio Giacosa nel 1912, avrebbero dovuto sopra ogni altro segnalare all'Italia, come l'indice di un intelletto d'artista raro e come promessa sicura del futuro capolavoro.

Romanzi scrisse anche Edmondo De Amicis. Ma non mi stancherò mai di ripetere la mia repulsione per l'opera di questo vano e dozzinale scrittore, dove la chiacchiera affoga in una torbida palude di morte ogni barlume di pensiero, e tutto, prosa, narrazione, psicologia, ha l'aria pulita impettita e lustrata d'un componimento scolastico. Poichè scrisse molto per bambini e per la gente dabbene, sempre lo stampo del dabbenuomo e del pedagogo conservò la sua multiforme e prolissa opera di facile pedagogista. Proprio tutto il contrario di quel che si nota nella originalissima produzione di Carlo Dossi, uno dei più audaci stupendi e deliziosi narratori della infanzia, il quale della infanzia possiede una visione drammatica e talora tragica.

Ma il lettore se ne avvede: in tutta questa ricca congerie di romanzi non v'è quello che possa dirsi veramente rappresentativo o che per approssimazione possa accostarsi al capolavoro manzoniano: non tanto per l'arte quanto per la serietà dello spirito. Vero è che nei romanzi del Verga qualcosa v'è di quell'ampio fiato poetico che gonfia la compagine ideale dei *Promessi sposi*. Ma non hanno ancora quella compattezza d'ossatura e quella completezza dell'ideale trasfuso nel reale, come nel grande romanzo storico. Segnano, anzi, il divorzio fra l'alta lirica e il racconto diagrammatico e impressionistico che essi sono. Il raccostamento tra

questi due poli, fra l'ampio respiro lirico evocatore di fantasmi immensi e il racconto, pare a me si ritrovi, sebbene parziale, nei romanzi del D'Annunzio.

A chi legge il *Trionfo della morte* non sfugge il tentativo che fu intenzionalmente presente alla coscienza del poeta, poichè in modo esplicito ei lo dichiarò nella dedica a F. P. Michetti. Ivi, nel *Trionfo della morte*, la vasta anima popolare che esala dalle profondità della terra, ove immerge l'intrico delle sue radici secolari; ivi anche, i vapori funebri e afosi d'una incomparabile tragicità effusi da quella tumultuosa respirazione collettiva di spiriti premuti da un destino inflessibile; ivi l'anima nuova e d'oggi nel tormento della carne e della coscienza che la torce con inaudita ferocia in un dolore immedicabile. Ed ivi anche la grande prosa sinfoniale che ha la potenza di esprimere adeguatamente ogni cosa ogni moto ogni pensiero ogni senso ogni volere. Mai la prosa nostra raggiunse una virtù espressiva come nell'opera di Gabriele D'Annunzio. Dal Boccaccio al Machiavelli immuni, la rettorica imperversò siffattamente che latineggiare alla maniera del peggiore Boccaccio parve l'inverosimile della bellezza. E per un Boccaccio che aveva creato una fluida ricca gioconda prosa musicale, ecco cento assonanti pappagalli ripeter di quella prosa il difetto e la gonfiezza che nei momenti di lassitudine l'avvilisce. Vero è che Leon Battista e Machiavelli si scarcerano, il secondo più del primo, dai vincoli scolastici: e l'adamantino eloquio del *Principe* fornì a Sarpi e a Galilei, e più tardi con larghi ammaestramenti venutigli dalla prosa francese — al Manzoni il rigido e un po' secco schematismo logico del discorso o polemico o

scientifico o narrativo. Ma il Manzoni con quella sua coatta idea della unità della lingua letteraria desunta dalla parlata fiorentina, impoverì spaventosamente il suo lessico. Solo a Carducci è dovuto, per la sua opera effettuale, non tanto il ritorno alla tradizione linguistica, quanto una meno schizzinosa coscienza della parola. E se Carducci ritornò l'Italia a una concezione linguistica più degna, D'Annunzio mietè, con una assiduità e con una potenza prodigiosa per il suo incomparabile genio verbale, nei campi del lessico quanto non era nè meno pensabile. E se Carducci trattò musicalmente la prosa, e la rifece strumento delle più complicate trame del pensiero, D'Annunzio andò molto più oltre: chè riuscì, lui primo in Italia, a esprimere con la evidenza della realtà tangibile l'intricato mondo della coscienza più perversa e aggrovigliata, l'opaco flutto assiduo di quell'oceano subcosciente che tumulta e sciacqua a pie' dello spirito.

Appartiene dunque D'Annunzio alla piccola schiera dei più nobili prosatori d'Italia: chè inoltre, lirico strapotente, piegò la frase ad esprimere con immagini nette e violente, raggianti nuclei profondi di verità che sfolgorano luce appena espressi, attingendo tutte le vette dello spirito del lettore.

Però certa falsa rettorica che l'avvince qualche volta, certa falsa psicologia che lo tradisce, svuotano l'opera del D'Annunzio e la rendono, solo allora s'intende, fiacca e fredda.

Ma il lettore che non fosse persuaso essere il grande tentativo del D'Annunzio solo in parte riuscito, pensi che un siffatto raccostamento tra la lirica e il romanzo, avrebbe potuto aver luogo soltanto quando

la coscienza dello scrittore avesse trovato nella cecità d'una fede qualunque, sincera ma travolgente, il suo appagamento. Ora D'Annunzio non ha mai trovato il suo equilibrio interiore se non nel naturalismo ferino; ma lo cantò soltanto nelle *Laudi*. E poichè quel naturalismo soltanto è la sua vera confessione, i romanzi, che lo contengono solo come aspirazione e come antitesi, crollano sotto questo riguardo, e si frantumano. *La Vergine delle Rocce*, il *Forse che sì forse che no* vorrebbero pavesare quel naturalismo dei drappeggiamenti illusorî di un eroico furore individualistico e civile; la qual mascheratura è la posa e non la sostanza viva dell'anima d'annunziana. Il carattere di quei romanzi, didattico polemico o celebratorio, ne screpola dal profondo l'organismo estetico. L'*Innocente* intorbida ancora quel naturalismo coi rimorsi della vecchia coscenza cristiana; e il *trionfo della morte* lo rappresenta come un limite. Solo nel *Piacere* è in atto, ma lo spirito di Andrea Sperelli è pur sempre aperto ad un dissidio che lo dualizza senza farne ancora un personaggio ideale: da un lato la complicanza sentimentale morbosa flaccida tenera; dall'altra l'animalesca foia del sensuale in dissidio con quella.

In ogni modo i romanzi di questo meraviglioso poeta son sempre quelli che, se scomparisse tutta la nostra letteratura contemporanea, offrirebbero da soli allo storico avvenire il documento irrefragabile della nostra anima in travaglio e in crisi.

Sebbene abbia avuto altri sviluppi, la novella segna la medesima incoerenza e le medesime isole di grandezza che il romanzo e la lirica.

Lasciamo Barrili, lasciamo Fogazzaro, mediocrissimo per questo genere d'arte, e lasciamo de Amicis.

Ma Verga, Capuana e D'Annunzio dettero all'Italia una novella di fondo paesano con una psicologia del popolo minuto e della folla, così sapiente e audace, che il loro esempio fu seguito da molti, e basti ricordare Grazia Deledda.

Novelle più propriamente psicologiche con una vivacità straordinaria scrisse la Serao: e con un loro umorismo degno ed elegante, I. M. Palmarini, Adolfo Albertazzi, Carlo Dadone: con una esuberanza magnifica, Luigi Pirandello, il principe degli umoristi italiani; con un tranquillo cinismo sorridente Giannino Antona Traversi e Ugo Ojetti.

Di su una materia sempre drammatica e vulcanica, non mai comica, lavora, come nei romanzi, Antonio Beltramelli; e sempre serio ed equilibrato e profondo è Angelo Silvio Novaro.

Qualcosa della sua gentilezza è trasfusa e ripalpita in Cosimo Giorgieri Contri che spesso s'accosta a certa vaporosità francese, malinconica e snervante, refluendo verso la romantica elegia della sua lirica. E lirico talora, e un po' torbidamente, è Ceccardo Roccatagliata Ceccardi; e un po' infantile è Marino Moretti. Non così il Lanciarini, il quale tempra la sua immagine e la sua visione sempre calda su una più rude e virile incudine. Tutto il rovescio di questa mellifluità bamboleggiante è Luciano Zuccoli, creatore di solidi caratteri, paradossale narratore, agile sfaccettato gustoso ironico. E se debbo tacere di Renato Fucini, acuto spirito di osservatore; di Massimo Bontempelli equilibrato e corretto; di Giovanni Diotallevi irrequieto

e pensoso; di Lucio D'Ambra *causeur* simpatico e vivace; di Jarro, di Giulio Caprin, di Clelia Pellicano, graziosa novellatrice; di Neera, di Teresah, di U. Fleres, di Giulio Bechi, di Amalia Rosselli, di quell'altro felice ingegno che è Giuseppe Baffico per cui Biornsön ebbe parole di schietta lode, e di tanti altri come Federico De Roberto che è uno dei più acuti psicologi nostri; di Ercole Rivalta squisitamente garbato, di Cordelia, di Haydée, di Sofia Bisi Albini, di Eugenia Codronchi, di Anna Franchi, di Camillo Boito, di Antonio Palmieri, di Dora Melegari, di Abdon Altobelli, di Luigi Lucatelli, uno dei più originali e spigliati narratori, novellatore *sui generis*, a cui si deve la creazione di tipi divenuti popolari e indimenticabili: non posso passar sotto silenzio l'opera di Alfredo Panzini dove l'ironia si tempra mirabilmente col sentimento e una calda atmosfera d'ideale avvolge l'immagine dell'assiduo dolore umano, angosciato e lacerante, ma non disperante. Sacerdote della bontà morale, Panzini è uno degli scrittori nostri più notevoli, la cui opera rimarrà documento di un'arte intesa, come quella del D'Annunzio romanziere, a rinsaldare la lirica con la prosa narrativa.

Ma se molti sono i novellatori d'oggi e la loro eccellenza non è chi non conosca: quale spirito li anima se ne togliamo Verga e Panzini, che possa dirsi veramente ricostruttivo? (1)

(1) A chi osservi i caratteri della prosa contemporanea narrativa verrà fatto di riscontrarvi una rapidità e una immediatezza che essa non ebbe mai. L'immagine svelta e precisa molto spesso sostituisce il lungo e filato ragionamento: la frase sintetica rappresentativa, una catena di sillogismi. Il che

La medesima centrifughezza è nel teatro. Non s'ha da intendere con questo che l'Italia d'oggi difetti di un dramma nobile e degno, poichè forse non mai come oggi si ebbe presso di noi una produzione scenica così ricca e talora così vitale. Nessun momento storico della nostra letteratura inquadrò in una forma talvolta precipite una serie di casi convergenti linearmente a una catastrofe. E nessun momento, certo, impresse sull'opera drammatica il suggello della propria spiritualità tu-

dipende dalla necessità che oggi tutti sentiamo di dir cose e non parole, di render quanto mai chiaro il nostro pensiero, di non impelagarci nei Sargassi della rettorica e dello stile.

Lo stile, al contrario, proprio perchè non invocato, c'è in quella prosa, e vivace talora e potente, sempre agile, sciolto, giovanile, sincero. Ora la medesima caratteristica si riscontra in quegli uomini che, costretti a parlare più che a scrivere, si esprimono con la sola preoccupazione di non tradire il proprio pensiero. L'oratoria d'oggi è sostanzialmente diversa da quella del passato. Il tipo dell'oratore ciceroniano del *De Oratore* e dell'*Orator* sarebbe un anacronismo. È vero che ci sono parlatori di una eleganza e di una liricità la quale stupisce e avvince e commuove, come Arturo Vecchini, un vero oratore asiatico, poeta e ragionatore formidabile, costruttore d'impeccabili discorsi; o come quell'elegante e venusto dicitore ed evocatore che è Antonio Fradeletto. Ma per lo più l'eloquenza tende oggi a costruire un discorso artistico sì, ma secco talora e vibrante più che per la parola eletta e ruinosa, per la intima fede che lo scalda. L'esempio che Enrico Ferri ha dato all'Italia è inimitabile. Troppo robusta cateratta di eloquio sgorga con l'ondata squillante e inesauribile della sua voce, risuona nella modulata e rapida parola. E nè meno è a giudicarsi della eloquenza contemporanea da quel febbrile e violento oratore che è Arturo Labriola, poichè i suoi discorsi intanto nascono a quel modo, [illegible] in quanto [illegible] l'emo-

multuosa e ardente, arroventata dai problemi più generali, sociali e religiosi, come il nostro.

Pur tuttavia il grande dramma ci manca. Il tentativo di Gabriele D'Annunzio resta sempre, come ogni opera di questo infaticabile e inesausto scrittore, una magnifica affermazione dei nostri bisogni più cocenti d'un'arte superiore nel cui soffio vibrino affocate e purificate le febbri della nostra anima. Il suo sogno di costruire un Teatro sul lago di Albano, a somiglianza di quello di Beyrut non è da prendersi per uno scherzo, come i facili beffeggiatori han fatto, nel tempo che Gabriele con un po' troppo di *bluff* andava predicandone la necessità. Esso sta a mostrare, al contrario, quanto la serietà e la indipendenza nazionale di Wagner

sfera carica d'ozono del Comizio o del Congresso di partito. Una tendenza a discorrere secondo il modello classico, alternando con naturalezza sapiente il grave ragionamento dimostrativo o demolitore detto con chiara precisione e serena parola, e l'esagitato sentimento che trova nella voce nel gesto, nell'atto, nel volto del parlatore, lo specchio più fedele, quasi come in quello d'un attore esperto, è in Giuseppe Romualdi: ma anch'esso può dirsi costituisca una eccezione.

Non così parmi di Agostino da Montefeltro e soprattutto di Giovanni Semeria, il quale appunto conferisce al suo discorso quella calda rovenza che s'apprende come una fiamma all'uditorio, per essere il suo discorso, similmente a quello di Arturo Labriola in altro campo, nato in un ambiente di fervore e di fede, forse di lotta e di polemica. Astratto dal pergamo, Giovanni Semeria sembrerebbe un retore, ed è invece persuaso oratore, proprio perchè quel suo mondo che esprime con la robustezza baritonale della voce duttile e metallica, gli si agita dentro profondamente e furiosamente.

Ma vedete invece Filippo Turati quale predominio conservi su di sè, quale fermo raziocinio immagliato esponga con

abbiano intuito e premuto sul poeta italiano che dal colossale musicista tedesco ha desunto non pochi atteggiamenti e certo spirito che lo travince in alcune sue opere, come la *Figlia di Jorio*.

C'è nell'opera drammatica di D'Annunzio il violento bisogno di sciogliersi dal genere borghese, i cui meschini intrichi e i comuni avvenimenti gli repugnano: di denudare l'anima o primitiva e grandiosa dinanzi al tumulto tragico della vita, e di farla risplendere, demoniaca o divina, in una luce di poesia solenne. Nè, come si affermò, egli fallì nella creazione di quelle anime, poichè se taluni suoi personaggi son vacui e cialtroni, ombre cinesi di là da uno schermo e pieno di parole, non pochi sono invece creature di centuplicata

pacato eloquio, sì che persuade con cifre e statistiche, ragionamenti e prove di fatto. È il tipo di eloquenza veramente moderna, che gl'inglesi ebbero in grado sommo, e che rende formidabili, presso di noi, nell'argomentazione stringente Guido Podrecca e Giovanni Giolitti, Giovanni [illegible] e Vincenzo Morello, Nunzio Nasi e Salvatore Barzilai. Son questi gli oratori sempre padroni di sè, brillanti e ascoltati, dalla parola facile, abili nell'arte di esporre, di riepilogare, di concludere, agguerriti da una severa e completa preparazione anteriore. Un loro discorso ci lascia ascoltare forse con minor piacere che uno di Luigi Luzzatti, colorito e quasi mariniano, o di Guido Baccelli troppo pomposamente romano; ma persuade di più. Persuade come un discorso di Giulio Rubini, fatto di cifre; un discorso di S. Giuliano, schematico e nudo; di Eugenio Chiesa, tutto nervi e muscoli; di Antonio Salandra, dialettico d'ultrapotente energia; di Luigi Credaro, freddo e schematico, di Maggiorino Ferraris, di Luigi Facta, di Paolo Spingardi, di Cesare Fani, di Ettore Sacchi, di Ubaldo Comandini, di V. E. Orlando, di Antonio Vicini, di Leonida Bissolati, di Giovanni Bettolo: discorso il quale si

energia interiore, palpitanti in una zona immortale. E per me rimangono sempre impressi in una sostanza imperitura Mila di Codro e Lazzaro di Rojo, Gigliola e Gianciotto, Anna Maria e la Faledra. Più ricco ricalcolabilmente dell'Alfieri, D'Annunzio meditò un teatro che da quello greco desumesse la dignità e la terribilità: diede tuttavia un teatro degnissimo, ma non greco, lirico spesso, più che terribile per tragicità.

Parve per alcun tempo l'esempio di lui rimanesse senza seguaci. Ma quando la prima opera clamorosa di Sem Benelli fu rappresentata, pur osannando i critici

fa ascoltare magari con fastidio per il tecnicismo del linguaggio, ma che erige sopra un incrollabile edificio logico una verità irremovibile.

Si studi la fortuna per esempio di Angelo Cabrini, o di Vincenzo Riccio, o di Edoardo Pantano o di Ferdinando Martini o di Emilio Faelli e si vedrà come talora l'eleganza l'arguzia, la letteratura, la torrenzialità verbale, nocciano piuttosto che giovare.

Lo stesso fenomeno si verifica nella eloquenza forense. Lidonni e Manfredi, non direi siano ambedue sobri: chè Lidonni è al contrario una tumultuante energia impetuosa, una furia incalzante e prepotente; ma ambedue ripudiano senz'altro la orazione costrutta secondo lo schema classico; e si valgono di una così sottile logica da persuadere sempre. Laddove Ignazio Scimonelli, sebbene abbia straordinarie doti di facondia e di esposizione, talora per una fragilità dell'asse logico, avventura il suo discorso alla sconfitta. Ma la nostra prosa oratoria si fregia di dicitori i quali tutti, chi più chi meno, come Pompeo Molmenti, Giovanni Rosadi, Ivanoe Bonomi, Giuseppe De Felice Giuffrida, Innocenzo Cappa, fluente, limpido, concettoso e garbatamente ironico, e cento altri, tendono a dire, con chiara eleganza, quanto si concreta loro nel pensiero e mai di più, mai di meno: con una forma d'arte sincera, nobile e svelta.

amici a una epifania, i più riconobbero in quel rissoso e furibondo pasticcio che è la *Cena delle beffe* un ricalco d'annunziano, dove pur pareva un'individualità propria dell'autore. Che difatti quella maschera di capolavoro, pur rinunciando in tutto all'arte vera, serba nei suoi impasti qualcosa dell'interior dramma benelliano e rivela qua e là la dolente anima di chi la foggiò. Oltre la *Cena*, gli altri drammi di Benelli segnarono una decadenza ruinosa. Nella farraggine dell'azione scombinata e arbitraria, non creata dalle *dramatis personae*, ma generatrice essa di fantasime esangui d'efferato o mantecato eloquio, s'arrovellano appunto queste ombre senza umanità: le quali, come l'azione procede, si rinnegano sistematicamente; uccidendo la unità del proprio spirito, e pertanto il dramma. Benelli poi, credendo sempre d'opporre al D'Annunzio qual cosa che contropesasse la formidabile ricchezza e violenza espressiva, per esempio, della *Francesca* e della *Figlia di Jorio*, e obbedendo a certa sua naturale inettitudine a formar l'immagine precisa, scrisse versi siffattamente convenzionali e sciatti da far inorridire: perpetrò immagini che tradiscono la fatica; e, non colpendo mai con la parola nel giusto punto, in quella sua apparente brevità e semplicità, si chiarì trasandato e prolisso oltre ogni misura. Il teatro di Benelli è un pollone scoppiato a piè' della quercia d'annunziana; più che da scena dignitosa, da arena, sebbene occorra escludere *La Maschera di Bruto* e più *Tignola* che è la vera tragedia, l'affermazione d'una personalità notevole seria e robusta.

Nè solo Benelli sgorgò dalla sorgente d'annunziana, ma Ettore Moschino altresì, quantunque egli abbia un

gusto squisito e una coerenza fantastica di gran lunga superiore al fortunatissimo confratello. E così anche Ercole Luigi Morselli che con l'*Orione* mostrò quanto possano talune irrigazioni shakespeariane per rinverdire isteriliti ramicelli di venerabile vecchiezza; Domenico Tumiati che s'accosta molto alla forma melodrammatica, specialmente con quella geniale creazione che è il *Ramon Escudo;* Umberto Bozzini che con la *Fedra* e col *Manfredi* diede prova di una genialità vivida e potente nella rievocazione tragica della storia e del mito; Romualdo Pantini che ha un robusto *Tiberio Gracco;* e quel giocondo ingegno che nel *Cardinale Lambertini* fece rifulgere tutta la sua potenza e tutta la sua genialità: Alfredo Testoni.

Se si consideri poi la tendenza odierna ad orientarsi verso il dramma storico, come la tradizione l'ha elaborato dal Manzoni in qua, ma fatto più esperto dalla tecnica scenica contemporanea, vi sovviene subito che c'è Valentino Soldani, il quale tra fragore di armi e fantasmi del passato erige la classica costruzione dei suoi drammi monumentali.

Non monumentale, ma animato da una grandiosa intenzione, è il teatro di Enrico Corradini, che col *Giulio Cesare*, dove è fervida vita e strepitosa fede, ha imbrigliato le sue qualità e attitudini analitiche verso una sintesi drammatica felice, esprimendo il suo ideale nazionalistico e imperialistico che culmina e s'irradia nel cesarismo romano.

Alla storia si volse anche, e con una sua concezione personalissima, E. A. Butti quando scrisse quel meraviglioso *Castello del sogno*, il quale esteriormente è un episodio della Rivoluzione francese,

ma essenzialmente è la espressione di un' altissima fantasia: poichè in esso il Butti dramatizzò con una concretezza stupenda la sua ideologia pessimistica e romantica: la giovinezza immortale che aspira al fragor della vita vissuta, alla realità su cui nessuna forza di sogno può vincer mai. Al teatro, Butti diè molta e sempre nobile produzione, ma questo *Castello del sogno* resta sempre il suo capolavoro e il capolavoro del terzo romanticismo italiano, sopra il quale il Carducci e la sua scuola s'avventarono ciecamente. Tutti romantici sono gli altri drammi di Butti: la tetralogia *Gli Atei* (*La corsa al piacere, Lucifero, Una Tempesta*), come ogni altra opera dello scrittore milanese, è la negazione pessimistica della scienza, del piacere, della civiltà, l'affermazione indiretta del cristianesimo sociale e politico; un'aggressione alle leggi moderne in quanto esse non sono di origine divina. Per questa sua metafisica, che qui non si discute, e per la grande arte, il Butti può dirsi il vero e nobile rappresentante di quel *Teatro d'idee* che a noi mancava, e che oggi conta, fra gli altri, quel fecondo e profondo drammaturgo che è Roberto Bracco, la cui fantasia, di ridanciana e boccaccevole, s'è poi fatta concava ad accogliere gli echi di Hauptmann e di Ibsen, sebbene in lui essi si trasformino assolutamente in voci novelle e inattese. Ma il pregio essenziale di Bracco sta nel rilievo sorprendente che sa dare alle sue creature, nell'onda potente di vita della quale sa investire i suoi personaggi. Ed anche egli, per altra via, lavora a nobilitare il teatro d'ogni scoria borghese, d'ogni superficialità onde esso è attinto e guasto.

Parlando di teatro borghese ci viene subito in mente Giuseppe Giacosa. Si proclamò lui stesso borghese ad oltranza, nell'arte e nella vita, ed, ahi, quanto schiacciante lo fu in quei suoi drammi del medioevo di cartone e in quegli altri di ambiente moderno, dove pure egli volle dedurre una sottil vena del cupo torrente ibseniano! Ma egli lavorava sul sodo: i suoi sguardi non si posavano che sulla mediocre realtà circostante. L'adulterio, di cui fu piena la letteratura italiana e francese dal 1880 al 1900, gli suggerì il tema dei *Diritti dell'anima*: l'ibsenismo accattato glie ne suggerì lo svolgimento. La protesta borghese contro i corrotti costumi del medio ceto, risuona in *Come le foglie*. E una vena sentimentale ottimistica inalba, come d'un tenero latte d'Arcadia, tutto il suo teatro: un teatro di antica moda, dove invano si cercherebbe l'amara e voraginosa anima moderna, e dove qua e là risuona la voce, ma fonografica, di Becque. Siamo invece in pieno Scribe.

Altra forza, e veramente un Becque originale e selvaggio, sta nei primi drammi di Marco Praga, ingegno aspro e robusto, come appare dalla *Vergine* e dalla *Moglie ideale*. I succhi del naturalismo avvivano quivi la più desolata concezione della vita e l'acre pessimismo che vi domina fa ripensare, per la voluttà sensuale ond'è espresso, alla titanica energia zoliana; sopratutto quando Praga con quell'amaro disdegno che era in lui, avvilì ogni nobile slancio e ogni generoso sentimento.

Pur troppo si mutò. Ora in lui l'autore compiacente del pubblico ha ucciso l'artista. Egli è diventato un apoticario del successo, il quale sa perfettamente do-

sare gli eccitanti e le droghe che inebriano le platee Quel suo *Alleluia*, tanto fortunato e così melodrammaticamente pomposo e lungaggimoso, portato in giro per tutti i teatri di Europa dal più clamoroso successo, è l'opera del Praga che contiene in sè pieni e aperti tutti i germi della decadenza.

A tale ricettario, sebbene lavori nel così detto teatro borghese, non ha mai ricorso Giannino Antona Traversi, spirito arguto e dialogista alato e leggero, quasi parigino. Una girandola di frasi felici, una relativa moralità, uno spirito che scoppietta inesauribilmente in un inimitabile giuoco di frasi e crea situazioni degne di un *fabliau*: ecco l'artefice che nella *Civetta*, nella *Scalata all'Olimpo*, nei *Giorni più lieti* girò attorno alla satira, rimanendo in una atmosfera d'indifferente scetticismo. Perciò dalle sue frecciate non spiccia sangue, e la reprobazione di lui fa sorridere più che pensare: più che a Beaumarchais, con lui siamo a Marivaux Il patriziato milanese, che egli nella *Scalata* ha coinvolto in una lucida nube di beffa, non ha potuto insorgere contro di lui: s'è invece chinato plaudendo e ha riso, senza avvedersi che la sua turpitudine ed ebetudine morale era rappresentata sotto il velario di un'arte quant'altra mai signorile.

Ma se questi son gli autori che il pubblico predilige, quanti altri non dominano sulle scene italiane, dove indussero, taluno l'opera perfetta, tal'altro la promessa sicura e infallibile!

Non parlo di Vincenzo Morello che con perita sapienza presenta i suoi personaggi e li mette in azione, valendosi di una perfetta tecnica, sì da non lasciar mai le sue creature impallidire e illanguidire nel corso del

dramma: ove egli colorisce con salda vigoria l'ambiente e dà a quei personaggi movimento di vita e passioni audaci, ponendoli in conflitti ideali e psicologici di sommo interesse. E non parlo di Sabatino Lopez, che, eccellente psicologo, affronta i problemi più interessanti dell'anima risolvendoli con larga audacia: *L'intrusa* è dramma che ha per me un carattere siffattamente personale da renderlo un piccolo capolavoro, dove lo interesse d'un contenuto profondamente umano si controbilancia con una vigorìa scenica degna d'un consumato autore, quale il Lopez è.

Nè di Carlo Bertolazzi, del quale *La Casa del sonno, Lulù, L'Egoista* sono tre gioielli su cui può stabilmente fondarsi una nominanza degna e che appartengono alla storia dei grandi successi, sebbene in essi manchi una intonazione sentimentale e lirica unitaria e precisa: la quale solo vibra dentro la compagine di un dramma quando qualche profonda persuasione laceri in una divina fecondità l'anima d'un poeta, così come avviene nell'opera di E. A. Butti.

E non mi soffermo a discorrere dei *Drammi delle solitudini*, azioni sceniche « irrappresentabili » di Antonio Beltramelli, ove i caratteri estetici ideologici e psicologici del forte scrittore di Romagna si riaffermano tali e quali li ho individuati studiando i suoi romanzi: foschi del tragico riflesso effuso dalla lotta umana contro la cieca natura.

Nè mi è consentito indugiarmi su Giuseppe Baffico, tempra robusta di drammaturgo, le cui *Commedie* per un basso intrico di interessi e d'inimicizie furon malamente boicottate: sebbene qualità drammatiche

notevoli e palpitanti problemi psicologici costituiscano la sostanza e la forma di esse.

E nè anche degnamente in una nota fuggevole si può parlare di Lucio D'Ambra il cui teatro bifronte, storico e psicologico, ha pregi tecnici felicissimi, pervaso di una sottile e squisita poesia che lo profuma indimenticabilmente; o di Achille Torelli che dal 1867 coi *Mariti* attinse la vetta del capolavoro, donde purtroppo discese, scoglio oltre scoglio, insino alla palude: come resulta a chi scorra quel suo *Teatro scelto* che egli nel 1902 ha pubblicato. Meriterebbero uno studio veramente dichiarativo, come segni di una serietà di lavoro non comune, Luigi Rasi, autore direi manzoniano per la sua bonomia, e padrone assoluto della scena; Archita Valente, nei cui drammi si risente il benefico influsso dei tedeschi e dei norvegesi; Giuseppe Costetti, il quale pur troppo da lunga pezza tace; Ercole Rivalta, che nell'opera scenica non tradisce mai il suo temperamento lirico: poeta veramente robusto nel *David*, sì lineare e precipite; Teresah, che col *Pane rosso* conquistò un posto eminente fra i nostri drammaturgi; Clarice Tartufari per quel gioiello che è *Arboscelli divelti*; e cento altri scrittori come Silvio Zambaldi, Tomaso Monicelli, Nino Berrini, Rossana E. A. Berta, Ugo Ojetti, Luigi di San Giusto, Alessandro Varaldo, Giuseppe Bonaspetti, Giovanni Diotallevi, Fausto Maria Martini, Mario Martini, Giuseppe Romualdi e sopratutto Guglielmo Anastasi il più geniale e il più saldo.

Ma al lettore va fatto notare che, sebbene passato di moda — e la moda nell'arte oscura spesso con la sua nube passeggera anche i capolavori più insigni —

il teatro di Giovanni Verga resta sempre un monumento d'audacia e di virtù scenica ed evocatrice, come pochi ne ebbe mai l'Italia. Verga è in tutto grandissimo. Come nel romanzo e nella novella la sua perspicacia intuitiva s'alzò fino alla visione degli abissi e delle cupe voragini spalancate nella notte della primigenia anima umana — così nei drammi, sbalzando oltre la civiltà, scrostando l'intonaco della superfetazione storica, snudò la bestia sitibonda di pane e d'amore che allunga gli artigli predaci e sanguinari dentro l'opacità carnale dell'uomo.

Non altrettanto fece Luigi Capuana che, grandissimo nel romanzo, cadde nel teatro, forse perchè sua precipua virtù è narrare e perchè, più analitico di Verga, non sa fissare, con quella michelangiolesca ultrapotenza, la vita nell'angusto quadro di una scena.

Verga effettivamente, dotato di quell'attitudine tutta sua, e che lo Zola stesso non ebbe, ma ebbe soltanto Balzac, sa costringere coi suoi pugni di ferro quella sua umanità bestiale nella prigione di un atto drammatico, come è raro sappiano altri: scruta nel personaggio l'immutabile essere di passione di dolore di ferocia, e lo strappa all'involucro corporeo, nudo assiale ferreo, avventandolo nella furia di una tragedia che prorompe da lui stesso, dal personaggio, che travolge in furia il turbine delle passioni elementari.

È un'epoca la nostra in cui molto si ride e pertanto non si sorride. Nella età di Goldoni fioriva schietto e spontaneo il sorriso sulle labbra degli italiani, perocchè su di essi non era ancora passata quella bufera spirituale che si chiama romanticismo. Oggi siamo, psico-

logicamente almeno, tutti romantici. In tutti è una torbida doccia marciosa che avvelena le sorgenti della nostra vita; in tutti la insofferibile angoscia che ci fa piangere, e geme e mugola in fondo ai nostri cuori senza un apparente motivo; in tutti una fissa pupilla interiore spalancata sugli inferni della vita e dell'anima, senza sonno senza ombra senza riposo, sonnambolica e visionaria.

Ecco perchè oggi lo spirito nostro s'imbestia nella *pochade*, negandosi un momento e ottundendosi per non gridare; ma non apre bocci di sorriso sulle labbra serene nè crea la commedia. E se la crea, essa è sì tenue, come quella di Ferdinando Martini, quasi musicale: che addormenta ogni rancore a somiglianza di un remoto organo di Barberia perduto nelle ambagi di un bosco, abbandonando al vento d'un occaso pensoso la sua melodia intermessa; o s'immalinconisce in certa travagliata interiorità come quella — tutt'altro che goldoniana — di Giacinto Gallina. Certo, anche Carlo Bertolazzi scrive commedie. Ma guardate bene di là dalle quinte: Pulcinella dice la sua buffonata e si nasconde poi per asciugarsi gli occhi: e il Dottore si guarda nelle tasche dove non ha più un soldo per un tozzo di pane: la vita urge come un uragano perverso da per tutto, e l'anima è tormentata dalla raffica implacabile.

E anche Alessandro Varaldo, e anche nella sua festosa briosità Leo di Castelnuovo e anche Roberto Bracco e anche fin dal suo tempo Parmenio Bettoli. Ma in tutti egualmente c'è la tisi sotto la maschera, sotto il belletto la funebre rosa della febbre, dietro la faccia ilare e ridanciana della cialtroneria spensie-

... la povera stanca carne consunta che vorrebbe gettarsi sopra una coltre e morirvi in pace.

Però il popolo rimane sempre lontano dai turbini devastatori che scuotono l'anima superiore di chi pensa e vive nel ritmo del suo tempo. In esso i fenomeni di origine si ripetono con infallibile assiduità, e anzi potrebbe dirsi che questi sono in perpetuo divenire, nè mai raggiungano una meta. Ecco perchè ogni città d'Italia ha il suo teatro popolare, non quello rielaborato dallo scrittore colto, ma quello che per le piazze e le vie popolose arrossa alla luce d'una lampada moribonda la stupefatta fronte dell'artigiano o del pescatore analfabeta e ingenuo. Senonchè le condizioni spirituali d'oggi tolgono, appunto perchè l'anima colta è in travaglio, quella divina oblianza allo scrittore che ha propri occhi e propria persona interiore, onde egli rielabori la materia popolare epicamente, cioè obbiettivamente. C'è poi un altro fatto che non va dimenticato, la tendenza cioè a costruire nell'architettura del dramma un qualche significativo momento umano che trascenda i limiti regionali e valga non per la provincia soltanto nè per la nazione, ma per il mondo.

Vero è che, come ogni città ha il suo poeta lirico che per un felice connubio della sua anima con quella popolare fa ripalpitare il sogno del suo volgo nella melodia strofica o nell'aspro recitativo del suo sonetto o della sua ottava: così ha il suo drammaturgo, colui che dal piccolo e oscuro teatro improvviso toglie gli elementi della sua arte; o che, scrutato il popolo lo rivive e fa ricantare in sè la mitica anima della stirpe

Libero Bovio, Gaspare di Martino, Vittorio Fortunato Guarino, Roberto Marvasi, Carlo Netti, Aniello Costagliola, Raffaele Chiurazzo, Salvatore Ragosta, Rocco Galdieri, Edoardo Pignalosa, Washington Borg, A. Borelli e la parodia di Eduardo Scarpetta. E la Sicilia: Capuana e Verga, Nino Martoglio, Giusti Sinopoli, G. Marchesi. Così tutte le città nostre, accanto al canterino hanno il drammaturgo, lo sceneggiatore, il poeta della commedia o della tragedia inferiore e dialettale.

Chi, da ultimo, consideri le condizioni del melodramma non avrà molto a faticare per persuadersi quanto anch'esso, ed esso forse sopratutto, riveli la disgregazione più lacrimevole, la mancanza assoluta d'un concetto veramente elevato dell'arte. Già i nostri musicisti, a parte giovani come Riccardo Zandonai e Antonio Fino, continuano sulla vecchia tradizione operistica italiana e sciorinar musica non mai sorretta da una visione personale, senza un coerente mondo che la determini e la promuova, senza una verità ideale che la giustifichi. Pescano da Wagner senza aver nè anche il riflesso dell'ultrapotente genio del poeta musicista di Lipsia; ne traggon fuori spunti e mezzi tecnici, i quali non hanno alcuna ragione d'esser rimessi a nuovo, perchè quei mezzi e quegli spunti furono non più che una espressione necessaria d'un preciso mondo. Ed essi si rifanno su Strauss e su De Bussy per amor di novità e tendenza a stupefare; ma nè di Strauss nè di De Bussy hanno la originale intuizione. Ond'è che adattano, come una vesta da camera, la loro musica a qualunque argomento, sia o no sentito; e Mascagni passa con suprema leggerezza da *Cavalleria* a *Ratcliff*, da *Zanetto* a *Iris*, da *L'Amica* a *Isabeau*; e Puccini da

Manon a *Tosca* e dalla *Bohème* alla *Fanciulla del West*. Lasciamo stare gli altri: Leoncavallo, Giordano e Cilea: non vale la pena di parlarne. Il libretto, si capisce, risente di questo, che con pietoso eufemismo potremmo chiamare carattere eclettico dei nostri maestri. La musica che costoro vi tessono sopra è una cosa a parte, secondo il vecchio costume italiano: non è compenetrazione, ma sovrapposizione. E certi libretti d'infame memoria non possono d'altronde ispirare nè anche il musicista più furibondo nel più furibondo accesso di ispirazione: anche quelli di Illica, anche quelli di Civinini Vero è che qua e là sono apparsi tentativi meritevoli, taluno dei quali è una bella affermazione, l'*Otello*, per esempio, e il *Nerone* di Boito; il *Mosè* di Angelo Orvieto, i melodrammi di Arturo Colautti, quelli di Ferdinando Fontana, poeta originalissimo e profondo; e magari quei *Medici* di Leoncavallo che ebbero pure sì sconcia musica dallo stesso maestro. Ma il fatto che essi rimangano isolati dimostra apertamente che l'Italia concepisce ancora il melodramma di vetusto stampo, quello dove la romanza e la sviolinata costituiscono la tranquilla delizia del tranquillo pubblico che va al teatro per divertirsi.

Manca presso di noi un *théâtre de l'âme* quale Édouard Schuré pensava: sia semplicemente dramma, sia dramma musicale: un *teatro-tempio*, ove le verità più alte siano manifestate a un'*élite* di devoti nelle più inviolabili forme di bellezza: a somiglianza del teatro Ateniese e di quello di Beyreuth.

Soltanto ora possiamo domandarci, con maggior coscienza della verità, quale ideale informi di sè tutta

questa produzione letteraria, o, in altri termini, quali stimoli le vengano dalla speculazione e in quale unità estetica per avventura si appuntino essi. Procedendo per esclusione di categorie, ci vien fatto di accorgerci immediatamente che tutti i meschini germinanti e minuscoli ideali le han dato vita e, nello stesso tempo, totalmente, nessuno.

Non è possibile pensare che il clericalismo per esempio abbia fecondato una sola opera degna nel dominio dell'arte, quantunque militino in quel partito, che è sopratutto un programma d'idee, uomini come i Padre Brandi, diritto e solido dialettico, spiriti intemerati come Geremia Bonomelli e il cardinale Capecelatro, salde coscienze come Emilio Bianchi, Romolo Murri, il Semeria, il Minocchi, il Fracassini, il Bonaiuti, il Casali, ed altri non meno degni — la cui attività è nobile espressione di un convincimento che, pur fuori dell'orbita dei tempi nostri e quindi anacronistico, è incrollabile. Troppo s'isterilì e s'impaludò il clericalismo nelle inviperite e odiose questioni dei diritti della Santa Sede. Il papismo fu irrimediabilmente reciso dalla coscienza nazionale: e non è male.

Nè il socialismo, sebbene esso abbia informato della sua ideologia non poche opere notevoli, o sia che esso fosse larvato di cristianesimo o che si manifestasse sinceramente come una materialistica concezione della storia e come un nudo problema di economia politica. Il socialismo, quantunque tenti di risollevarsi è in disagio: troppo militarmente ha prospettato all'anima italiana i suoi programmi, troppo ha escluso lo spirito dal suo mondo. Nonostante uomini come Enrico Ferri, Gaetano Salvemini, Andrea Costa, Filippo Turati, Od-

dino Morgari, Leonida Bissolati, Nicola Barbato, e i maggiori del gruppo sindacalista, Enrico Leone, Paolo Orano, Arturo Labriola, e molti altri di valore e ingegno e coltura nobilissima, [illegible] da [illegible] e salda, d'amore e abbiamo dato sangue d'idee al partito — troppo [illegible] si manifestano in esso per [illegible] sentimentalismi [illegible] determinati [illegible] nella visione del proprio [illegible] le [illegible] e le eresie, che demoliscono [illegible] propaganda. Nè l'anarchismo [illegible] e [illegible] in questo momento [illegible] — non ha ancora [illegible] attività. [illegible] e filosofico esiste bensì, ma esso presso di noi è proprio una negazione [illegible] un dato positivo, come appare per esempio [illegible] di G. D'Annunzio e di quella parte veramente seria dell'opera di F. T. Marinetti.

Il monarchismo sabaudo d'altra parte lascia a debita esclusione dei menestrelli venali remunerati con un biglietto bancario per l'odicina o il sonetto o l'opericciola apologetica e adulatoria, non suscitò dal 70 in qua fervore alcuno nella letteratura. Le due odi carducciane a Margherita di Savoia e la saffica [illegible]toria *Piemonte* sono eccezioni che nessuno ha bisogno io dichiari; come anche qualche cosa del Pascoli. Interessa invece riflettere molto bene la *Ode al Re giovane* di G. D'Annunzio, dove pare rifermenti tutta l'anima italiana veramente viva, e dove gli ultimi versi hanno una significazione altamente istruttiva per lo storico.

Rimangono due poli, che veramente attivi hanno attorno a sè contratto non piccolo numero di scrittori e di pensatori; sopratutto fra i giovani: il misticismo che s'è andato lentamente consolidando e imponendo

dopo la crisi scientifica, quasi a reazione del positivismo — e il nazionalismo che, loricato secondo il costume di altri tempi, è sceso in campo contro il socialismo, larvandosi più tardi, in talune manifestazioni del pensiero, come imperialismo.

Ma l'opera scaturita dalle piccole e torbide sorgenti del misticismo, sebbene multanime e multivoca, non ha mai, se Fogazzaro se ne eccettui, acquistato quella durevole vitalità che la grande opera d'arte conserva negli evi; nè quella fomentata dall'imperialismo o dal nazionalismo ha dato, in verità — se anche qui si eccettui qualche romanzo o qualche poesia di D'Annunzio — tronchi annosi che resistano alla percossa del tempo. E la ragione vera sta in questo: che sia il misticismo sia l'imperialismo sono più che due sostanziali verità eterne, due contingenze create dalla fiaccata età nostra, un po' troppo aspramente e troppo improvvisamente ripiegatasi su sè stessa. Sono due malattie, l'uno e l'altro: poichè il misticismo potrebbe ben rivelarsi come una neoplasia dello spiritualismo, che è un complesso di sani organi con una precisa funzione vitale; il nazionalismo, del borghesismo snobistico coalizzato contro la democrazia, infuso di sevo anarchico. E il nazionalismo mancò di programma pratico presso di noi, a differenza per esempio della Francia, dove apparve col Barrès, il Maurras, il Lasserre, come antisemitismo o clericalismo o militarismo. Costretto a rivelare le sue tendenze e i suoi scopi in un programma preciso, esso, proprio dopo Adua, cioè negli anni più sciagurati della politica italiana, si rivelò come eco dell'avversione alla Triplice e dell'odio all'Austria, araldo di una forte preparazione militare e navale, lode delle

cose nostre a danno delle altrui. E letterariamente e filosoficamente, proprio in quegli anni, si affermò nei due periodici: *il Leonardo* e il *Regno* ove furon dibattuti e avanzati problemi d'arte, di pensiero speculativo, di politica, di pratica: periodici dei quali furon parte direttiva e organatrice il Corradini, Giuseppe Prezzolini, Giovanni Papini, Carlo Placci, *laudatores temporis acti,* nemici a oltranza del pacifismo, delle idee odierne, e sopratutto di quelle che sembrano rilucere sull'orizzonte del domani prossimo. La cruda selva del Rinascimento attrasse quei giovani magneticamente poi che in essa udivano ancora riecheggiare nelle severe armonie dell'arte classica le voci della sapienza machiavellica e tacitiana; e il volo dell'aquila cesarea sbattervi ancora la grande ombra delle ali fatali. E poichè il lagno del pecorismo nazareno sembrava escluso da quella severa realità storica dove la vita non osava apparire se non diritta e verginale come una Pallade Athena, essi vi si rifugiarono. Il tolstoismo e il borghesismo furono il loro odio più acre: Roosewelt e Chamberlain i loro eroi coetanei. Gridaron contro la miseria morale dell'Italia infrollita e sagrestana e dettero ogni loro forza e opera alla propaganda dell'espansionismo. Nacque di su quell'*humus* molto artificiale, e direi carducciano con esagerazioni d'annunziane da Claudio Cantelmo, il *Giulio Cesare* di E. Corradini, l'unica vera degna opera d'arte del nazionalismo ortodosso.

L'ho detto: codesto mondo teoretico dei nazionalisti, riaffermato più tardi nel *Carroccio* e nell'*Idea nazionale*, è la compattezza artificiale e voluta di talune idee centrali del pensiero moderno italiano: idee

che divennero fantasmi di arte e furon sentimenti vivi nel Carducci, rimasero una costruzione penosamente rettorica in Gabriele D'Annunzio. Ma quel ritorno al quattro o cinquecento, che i nazionalisti simularono e tentarono, è altamente significativo. Esso rivela che sempre vivo alimento e forse unico della coscienza italiana era ed è il bisogno di rifugiarsi altrove, in una età sana e robusta di schietto e sincero naturalismo. Il quale, quando sia per essere vissuto totalmente e tenacemente e con fede suprema da un poeta grande, darà anche la grande poesia all'Italia, quella che possa trovarsi sul livello delle *Odi barbare* e delle *Laudi*.

Ma oltre l'attività e gli scritti d'uomini come Scipio Sighele — ora ritiratosi dal gruppo attivo con L. Valli, G. Tauro, Ercole Rivalta ed altri — Giulio De Frenzi, Domenico Oliva, Goffredo Bellonci, Roberto Forges Davanzati, Francesco Coppola, un'opera di estetica si riannoda a codesto balioso impeto giovanile anticristiano, e secondo ragione paganamente italico: *L'Imperialismo estetico* di Mario Morasso. Ma è paradossale, e debole nelle sue basi. C'è del Taine (l'arte prodotto dell'ambiente) e dello Sthendal (la glorificazione letteraria della energia). L'affermazione, su cui poggia la tesi, che solo in un ambiente storico e sociale e spirituale di forti, ove sian vivi e pugnaci gli istinti combattenti può nascere una grande arte, è una premessa di carattere troppo generale e non chiara. Un pregiudizio informa tutta l'opera: la necessità della violenza contro il diritto. Un errore di metodo e una tal quale superficialità domina il procedimento dialettico. Così, per esempio, il Morasso a fine di lumeggiare storicamente e in un certo modo positivamente

la sua tesi: la grande arte insorger solo su da una zolla antidemocratica e anarchica: cita l'Inghilterra, gli Stati Uniti, la Germania, cadendo in un triviale pregiudizio: che la letteratura di quei tre Stati sia imperialista come Mac Kinley e Guglielmo II: e Wildenbruck e Winchert rappresentino davvero la grande arte. Nè il Morasso mostra avvedersi che proprio in questi tre Stati l'organizzazione del socialismo è giunta a una meravigliosa disciplinatezza e che la democrazia di cui egli canta il *De profundis* è tutt'altro che presso le soglie dell'altro mondo. La tesi travolge la logica: tesi giunta allo scrittore sui riflessi razzanti dall'imperialismo d'altri mal cauti teorici. Il paganesimo un po' grossolano, che dal Carducci in qua ha trovato proseliti e sacerdoti, imbevuto talora di nietzschianismo talora di d'annunzianismo priapeo e truculento non è estraneo a questa costruzione morassiana, come anche a molti atteggiamenti catatonici del nazionalismo. La celebrazione poi della voluttà feminina estetizzata e imbestiata, che ivi si trova, ci rivela, di tra le ambagi d'un rinascimento posticcio invocato a sostegno, la vitalità del naturalismo contemporaneo.

Il misticismo anche esso muoveva e si muove serpentino, inetto a un rettifilo preciso, poichè insorse piuttosto da una prostrazione spirituale che da una necessità teoretica. Dalle zone inferiori del sentimento risalì verso le adamantine regioni della mente e le intorbidò, reclamando tuttavia un ordine ideologico che simulasse la sua organicità apparente, un sistema qualunque che larvasse il *caos* interiore.

Non pertanto, se il misticismo rappresenta la malattia di cui è offesa molta nostra produzione letteraria

(si pensi a Fogazzaro e a Butti, fra i maggiori; e si pensi alle soste sentimentali di Andrea Sperelli e di Tullio Hermill e di Giorgio Aurispa, al *Poema paradisiaco* e a quei poeti che ho raggruppato attorno a Guido Gozzano), lo spiritualismo aveva ben altre origini e si affermava per una fatalità storica: chè di fatti la coscienza contemporanea, dopo il fallimento del positivismo, in quanto filosofia e non in quanto metodo, esigeva una seria soddisfazione. La filosofia, dopo la negazione di sè, si rannodava a Vera e a Bertrando Spaventa, con Benedetto Croce e Giovanni Gentile. L'uno e l'altro s'opposero decisamente al misticismo e al vago sentimentalismo fluttuante e torbido. L'uno e l'altro — e qui non è il momento di dichiarare la priorità del Croce — negando la possibilità di conferire ogni realtà a una costruzione arbitraria del pensiero — negarono ogni filosofia della natura, affermando unica filosofia possibile, quella dello spirito. — L'estetica la logica la pratica son rinnovate *ab imis* dal Croce: distrutte le categorie rettoriche, valutato il concetto di errore e di male. Non più le facili utopie, ma una visione seria e moderna della vita: che, aliena da ogni misticismo ascetico e verginità di sentimenti morali, non teme di contaminarsi nel contatto degli errori e delle turpitudini morali del mondo.

Come Spaventa e De Sanctis, così Croce e Gentile nel processo storico riconoscono il processo fenomenologico dello spirito, nella storia il divenire dello spirito, nella filosofia la storia dello spirito che si purifica dall'errore e dal male.

Il vecchio astrattismo è per loro distrutto. Ben può dirsi che l'Italia, sopratutto per l'opera del Croce,

ha affermato un suo meraviglioso superamento sulla speculazione del secolo XIX e s'è adeguata al pensiero moderno: tornando ad essere la sua filosofia, di comprensiva, speculativa: con una serietà che le mancò affatto durante l'intervallo che ci separa da B. Spaventa. Ma non sì che uomini di libero spirito e di originale pensiero non si fossero indipendentemente in quel periodo e tuttora non siansi creato un posto a sè, risentendo dell'insegnamento e della serietà di quello, come Alessandro Chiappelli e Giovanni Bovio, Bernardino Varisco e Baldassar Labanca, Giacomo Barzellotti e Francesco Acri — i quali tutti, o sostenendo una loro filosofia spiritualistica, o conciliando il positivismo con lo spiritualismo e il tainismo, come il Barzellotti; o propendendo al misticismo come l'Acri, o ricchi di eclettico pensiero moderno come il Chiappelli, diedero alla filosofia italiana un atteggiamento di maturità che non le poteva venire dal positivismo.

Lo stesso marxismo, di cui Antonio Labriola fu ai suoi tempi il divulgatore e l'interprete, è una propaggine dell'insegnamento di Spaventa, innestata sul tronco del positivismo. È la storia concepita come un processo di formazione della società e per ciò appunto una storia insorta nel pensiero di Engels come riflesso del pensiero di Vico.

E che i problemi dello spirito siano immanenti e tumultuanti nella nostra coscienza, e vogliano una soddisfazione immediata, lo mostrò il pragmatismo che si proponeva di rinnovare *ab imis* la filosofia, desumendo dal Peirce, dal James, dal Bergson i concetti fondamentali, e originalmente ripresentandoli da noi col Vailati, il Calderoni, il Papini, il Prezzolini; e lo mo-

stra anche, in altro campo, il modernismo, per esempio, e Romolo Murri; il quale per la sua fede in un rinnovamento dello spirito, per il suo ideologismo giobertiano afferma la infallibile verità che la fede non è ancor morta, se son morti i dogmi.

Il pensiero speculativo è oggi dunque in un'attività innovatrice e confortatrice di speranze: è l'atmosfera, dove la letteratura di cui ho tentato un quadro, s'è svolta e si svolge. Tuttavia quella letteratura solo oggi sembra profondarsi in quel pensiero e mostra il forte desiderio di battere all'unisono con esso. E solo oggi, da alcuni seri tentativi che sono già dato di fatto, lo scrittore sembra essersi accorto che arte eterna e granitica non si può soltanto creare con la dipintura di isolati casi insignificanti o di deformità sentimentali. Sembra essersi liberato dalla supina acquiescenza d'una volta, onde esso rifaceva il già fatto: ha acquistato, ma solo oggi, una energia nuova che lo sospinge verso l'avvenire, cioè verso una più profonda introspezione e una più seria visione della vita: ha rotto la verga castigatrice d'una critica malnata il cui cómpito era stupidamente pedagogico e non dichiativo.

Francesco De Sanctis enunciava una verità solo oggi controllabile, quando affermava che la nuova letteratura doveva sorgere dopo un periodo di ricostruzione speculativa.

« Una letteratura simile — scriveva — suppone una seria preparazione di studi originali e diretti in tutti i rami dello scibile, guidati da una critica libera di preconcetti, paziente, esploratrice. Suppone una vita

nazionale, pubblica e privata, lungamente sviluppata. Guardare in noi, nei nostri costumi, nelle nostre idee, nei nostri pregiudizi, nelle nostre qualità buone e cattive, convertire il mondo moderno in mondo nostro, studiandolo, assimilandolo, trasformandolo: esplorare il proprio petto, secondo il motto testamentario di Giacomo Leopardi: questa è la propedeutica alla letteratura nazionale moderna, della quale compariscono presso di noi piccoli indizi di vaste ombre. Abbiamo il romanzo storico, ci manca la storia e il romanzo. E ci manca il dramma. Dal Giusti non è uscita ancora la commedia. E da Leopardi non è uscita ancora la lirica. C'incalza ancora l'accademia, l'arcadia, il classicismo, il romanticismo. Continua l'enfasi e la rettorica, argomento di poca serietà di studi e di vita. Viviamo molto sul nostro passato e del lavoro altrui. Non ci è vita nostra e lavoro nostro. E dai nostri vanti si travede la coscienza della nostra inferiorità. Il grande lavoro del secolo XIX è al termine suo. Assistiamo ad una nuova fermentazione d'idee. Già vediamo in questo secolo disegnarsi il nuovo secolo. E questa volta non dobbiamo trovarci alla coda nè ai secondi posti ».

Ora molto è stato fatto di quel che il De Sanctis notava, molte deficienze sono state eliminate, molti vuoti colmati. Il lavoro di Croce e di Gentile bastò a ricondurre l'Italia dinanzi ai massimi problemi dello spirito. La furia ricostruttiva di molti giovani, se fu vana e intempestiva, mise quei giovani in contatto della difficoltà di cui presero conoscenza: e così per esempio il nazionalismo, così anche il modernismo, la filosofia, la critica. La disciplina severa di molti ricostruì il passato e slargò i confini della cultura, smi-

suratamente. La coscienza della nostra inferiorità ci ricondusse allo studio modesto e profittevole. E la coltura assunse una nobiltà che prima non aveva.

Già fin dal 1865 s'era affermato il metodo storico, lo storicismo critico, che è un elemento sostanziale del nostro pensiero moderno. Fin dal '55, R. Bonghi scriveva che la nostra critica erasi troppo arrestata su vane questioni di forma e, per esser queste mal definite e peggio svolte, non s'era fatto alcun progresso. Era il tempo in cui, d'altro canto, Paolo Emiliani Giudici, Cesare Cantù, Nicolò Tommaseo, Luigi Settembrini, si preoccupavano del contenuto, se morale e immorale, guelfo o ghibellino! Ma proprio allora — tra il '55 e il '58 — scriveva i *Saggi critici* Francesco De Sanctis, i quali eran pubblicati in volume nel 1866 · e Francesco De Sanctis fecondava l'ingegno di B. Zumbini, di Vittorio Imbriani; più tardi, di Luigi Capuana. Tuttavia lo storicismo soffocò per alcun tempo la voce del De Sanctis, e fu un male. Lo storicismo, però, comprendendo la necessità di una serie di ricerche per costruire seriamente una storia letteraria, e compiendole, fu un bene. D'Ancona, Carducci e Bartoli, a capo di questa schiera di umili ma infaticabili esploratori, crearono con la loro attività e con la loro autorità, la falange dei filologi, e, primi, Giovanni Mestica, Arturo Graf, Luigi Morandi. Si fondava il *Propugnatore* nel 1868 a Bologna; nel 1883, a Torino, il *Giornale storico della letteratura italiana*, auspici il Graf, il Novati e il Renier; nel 1883 stesso, sotto la direzione di Salomone Morpurgo, di Tommaso Casini e di Albino Zenatti, la *Rassegna critica della letteratura italiana*. E il D'Ancona nel '92 fondava la *Rassegna bibliogra-*

fica; e Nicola Zingarelli con Erasmo Percopo, la *Rassegna critica della letteratura italiana* nel '95. Da ventitrè anni era già sorto quel monumento di cultura e di scienza che è *l'Archivio glottologico italiano* di Graziadio Ascoli; e tra il '72 e il '78 venivano alla luce la *Rivista di filologia romanza, Il Giornale di filologia romanza, Gli studi romanzi* di Ernesto Monaci. D'altro canto, fin dal '65, iniziava le sue pubblicazioni a Firenze la *Nuova Antologia,* per mezzo della quale venivan diffusi presso il gran pubblico i problemi più acuti e interessanti, da scrittori geniali e da colti divulgatori; e nel '68-'69 la *Rivista contemporanea* e la *Rivista Europea,* sotto la direzione di quell'infaticabile poligrafo che fu Angelo De Gubernatis; e nell'81, il *Fanfulla della Domenica,* felice creazione di Ferdinando Martini; e nel '98 la *Rivista d'Italia*: pubblicazioni periodiche intese tutte alla diffusione della cultura e della letteratura. Gli studi danteschi ebbero un rincalzo dal *Giornale dantesco* di G. L. Passerini, dal *Bollettino della Società dantesca,* diretto da Michele Barbi, e dall'opera di Francesco D'Ovidio, Isidoro Del Lungo, Vittorio Cian, Giuseppe Vandelli, Francesco Flamini, Michele Scherillo e magari dagli errori del Pascoli. Il *folklore* e la letteratura popolare ricevettero un impulso notevole dal D'Ancona e dal Comparetti, da Giuseppe Pitrè e dallo stesso De Gubernatis. Ma come non ricordare qualcuno dei nostri storicisti più insigni, ai quali l'Italia pur deve il suo avanzamento e la possibilità di una seria rielaborazione del passato?

Chi scorra quelle formidabili opere di Pio Rajna, che sono le *Fonti dell'Orlando furioso* e le *Origini*

dell'epopea francese, s'accorge subito di trovarsi non dinanzi all'umile operaio, ricercatore e catalogatore di materiali, ma a un ingegno di strapotente sintesi, il quale con una sovrana perspicacia e con un acume di prim'ordine scopre invisibili nessi e isola le innervature di un organismo disseppellito e ancor vivo. E chi legge le geniali ricerche del Graf non può sentire quanto utile abbia indotto quel metodo storico e quell'esame del fatto preciso e controllabile, che se in taluni è meschinità, nei grandi è veramente conquista. I suoi studi sulla Roma del medioevo, sul Foscolo, sul Leopardi, sul Manzoni, sulla letteratura drammatica, sul Cinquecento, sono d'inestimabile valore non critico soltanto, ma artistico; chè, sebbene il Graf sia stato dal Carducci tacciato con la qualifica di prosatore italo-francese, egli è pur sempre, e non ostante la reprobazione di Enotrio, un grande artista.

Prosatore noioso e inamidato è il Novati: ma quanta dottrina e quant'acutezza in quei suoi studi di letteratura mediovale, nel cui àmbito egli è pur sempre quel signore d'incomparabile conoscenza! E così il Cian, troppo schizzinoso nell'uso linguistico, quanto dal semplice e nudo fatto non sa elevarsi per iscorgere legami profondi e motivazioni fattrici dei fenomeni letterari! Nessuno poi non può non aver apprezzata e giustamente ammirata la sottile e perspicace mentalità di Francesco Flamini e di Vittorio Rossi; del Flamini più che del Rossi, specialmente in quel suo ancora e purtroppo incompiuto libro di esegesi dantesca che si intitola: *I significati reconditi della Divina Commedia.* E nessuno non può non aver letto con simpatia quei freschi studi, pur ricchissimi di erudizione, che si deb-

bono alla penna eletta di Paolo Savy-Lopez; o quelli, un po' sempre polemici, ma chiari e lucidi e di ammirevole equilibrio, di Cesare de Lollis.

E Guido Mazzoni per le sue ricerche sul teatro; e N. Zingarelli per i suoi studi danteschi, troppo a volte unilateralmente condotti: e G. A. Parodi per gli studi sulla *Commedia;* e Francesco Torraca a cui pur si deve riconoscenza sincera per quanto egli interpretò di Dante e scrisse variamente sui più complicati momenti della nostra letteratura; e Paolo Arcari la cui straordinaria penetrazione psicologica gli permette di nudare la coscienza dello scrittore ch'egli esamina, dopo una serie preparatoria di minuziose pazienti osservazioni e comparazioni; e Albino Zenatti, conoscitore profondo della nostra epopea cavalleresca; e Francesco D'Ovidio, arido sì ma lucido studioso di Dante; ed Egidio Gorra, romanista di nominanza degna, studioso infaticabile del *folklore* sulla traccia dei nostri novellisti; e Carlo Segrè, studioso assiduo del Petrarca; e Alfredo Lovarini, chiaro e nobile ingegno, il quale nella indagine scientifica porta tutto lo slancio della sua natura ardente e appassionata: non sono essi, con tanti e tanti altri: con Tommaso Casini, con Michele Scherillo, con Carlo Giussani, con Renato Serra, con Orazio Bacci, con Pier Enea Guarnerio, con Ernesto Masi, con Guido Menasci, con Giuseppe Lesca, con Federico Garlanda, con Adolfo Borgognoni, con Gabriele Goidanich, con Giulio Salvadori, con Alberto Rondani, con Ettore Stampini, con Carlo Pascal, con Ettore Romagnoli, con Felice Momigliano, con Domenico Ciampoli, con Annibale Gabrielli col Bodrero

con Manfredi Porena, operai di quella immensa ricostruzione del nostro passato, su cui avevamo poggiato la nostra gloria a parole senza in verità conoscerlo se non per sentita dire? Appunto in questo sta il valore indiscutibile e glorioso dei filologi italiani contemporanei: e se qualcosa c'è che possa compararsi alla straordinaria efficacia esercitata in Italia dai *Rerum Italicarum Scriptores* del Muratori, questo è appunto, come il Croce notava, il *Giornale storico della letteratura italiana*, dove le loro assidue e pazienti ricerche vengon pubblicate insieme coi loro resultati critici.

Tuttavia, contro di loro un malumore si sollevò in Italia, che perdura anche oggi: poichè taluno fra essi, confondendo la critica principe, la vera e propria critica che possa di diritto esercitarsi su di un'opera di arte — l'estetica — con indagine linguistica, paleografica, o che altro — pretese di liquidare il metodo estetico. Altrove ho scritto intorno a questo equivoco e mi sono indugiato a rilevarne il significato: chè esso consiste tutto in un errore di posizione. Fin da quando m'occupai di Michele Barbi come successore del Pascoli alla cattedra del Carducci, notavo in Barbi una troppa angusta concezione della critica, un malinteso autoritarismo ond'egli presume di far valere i diritti della critica storica a danno della estetica. E concludevo che se quella è necessaria a questa, questa non cessa di avere quel valore universale e reale di comento e d'interpretazione dell'opera d'arte che la prima non ha. Naturalmente l'accennato malumore fu reazione contro i piccoli e meschini fanatici dello storicismo, per i quali ci fu tempo in Italia in cui la

miseria archivistica, la ricerca biografica estesa al parentado e alle conoscenze più remote d'un molto trascurabile scrittore, parvero tutto il compito della critica, e parve s'esaurissero così le attività robuste di giovani sforzati dalla necessità a quella coazione inutile e mortificatrice. Chè, infatti, gli storicisti, con troppo pedantesca unilateralità, pretesero disciplinare i giovani studiosi — ch'essi tenevano sotto freno e ne facevano dei dipendenti timidi — verso la oziosa ricerca e la piccola scoperta di biblioteca; avvilendo il De Sanctis e la critica estetica.

Fortunatamente, fin dal tempo di Bonaventura Zumbini, sebbene non troppo genialmente, questa continuava a procedere per la via segnata dal De Sanctis; e quando furon noti l'*Estetica* e i *Saggi* del Croce, parve (e fu veramente) che una ribellione di giovani, specialmente nell'Italia meridionale, insorgesse contro il pedantismo pecorone, troppo olandese e tedesco, di molti filologi autarchi.

Ond'è che accanto al Croce, con maggiore o minor dipendenza, si schierarono giovani come G. A. Borgese, sul quale son fondate le maggiori speranze della critica italiana, intelletto acutissimo, dotato di una straordinaria capacità sintetica: come Emilio Cecchi la cui chiarezza e lucentezza logica lo mettono fra i più strenui discepoli apostatici del Croce, come R. Serra, G. Prezzolini e G. Boine, per non dire di altri.

Indipendentemente, proclamava i sacrosanti diritti della critica estetica, un filologo consumato, Giuseppe Fraccaroli, che in quella sua mirabile introduzione al *Pindaro* precorreva, senza esser però ugualmente sistematico e rigidamente dialettico, l'*Estetica* del Croce

E per i campi della letteratura comparata, con invidiabile intuito, esprimendone le risonanze personali, leggeva e scriveva fra gli altri Arturo Farinelli. uno dei più insigni uomini d'oggi, nel quale la superba cultura ed erudizione s'equilibria ad un gusto squisito.

Ma nella lotta contro il pedantismo va innanzi ad ogni altro Enrico Thovez, che nel suo *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna,* intese di demolir tutta quella letteratura che in qualche modo poggia sulla tradizione; cercando con una insoddisfatta brama la libertà e la modernità nell'arte. L'ardore polemico lo indusse in errore: affermando che la modernità consiste nell'argomento e non nello spirito onde quest'argomento fu sentito; criticando la materia dell'arte, che è insindacabile, quand'essa è pienamente espressa — rimetteva a nuovo un pregiudizio romantico, poichè la questione del contenuto è stata per mille guise superata; e se ne può discorrere solo a quel modo che altrove ho proposto io. Tuttavia il libro del Thovez fu utilissimo, in quanto qualcuno ne fu mosso a ristudiar Carducci, e sospinse qualche altro a definire il valore della letteratura italiana, in quanto essa è classicismo e umanesimo, in relazione alla storia del mondo.

Per una via affatto indipendente dal Croce mossero Mario Pilo e Manfredi Porena, costruendo due sistemi di estetica privi di saldo valore filosofico: e si mise anche con altro ingegno ed altra preparazione G. A. Cesareo, uomo di forte cultura storica e filologica, sovvenuto da un gusto impeccabile.

Propugnando i diritti della critica estetica, il Cesareo rifece in sè una estetica filosofica che si contrappose decisamente alla crociana, nei resultati come

nel processo formativo. Non è l'arte, per lui, il primo grado dello spirito; ma l'ultimo, il più complesso. Primo grado è l'attività conoscitiva o logica; secondo, la volitiva. L'arte è la natural funzione della fantasia che scioglie l'astrattezza nell'individuale e di su gli scarsi frammenti della realtà scientifica crea l'individuo pieno e caratteristico, il quale nel mondo dei fenomeni non ha modello. Sopratutto, il Cesareo tenne in vista il valore lirico dell'arte, che al Croce primamente sfuggì, quando ridusse l'attività estetica alla semplice intuizione-espressione. *La storia della letteratura italiana*, ch'egli scrisse, è un modello di equilibrio e di sintesi, un'applicazione geniale di quei principî teorici, la dimostrazione del suo gusto e della sua capacità critica.

Ma l'Italia, mentre si dividevano in due campi gli studiosi della critica e della letteratura, produsse fenomeni isolati e accidentali, di cui furon forza generatrice alcuni residui tradizionali di *tainismo* o di platonismo, di eticismo o di sociologismo.

S'è già visto quale significato abbia l'imperialismo estetico di Mario Morasso, e quanto esso dipenda dal materialismo di Taine. Ora anche il metodo applicato in talune robuste critiche da Vincenzo Morello porta su di sè l'impronta dell'audacia e dello schematismo propri al filosofo francese.

Del neo-platonismo è tutto vibrante Angelo Conti, che muove in guerra contro ogni genere di critica, e cade in costruzioni talora vuote di senso per il loro misticismo. Così quand'egli, accostandosi assai a certa concezione di Novalis, definisce l'arte una preghiera alla Natura, e la critica la conservatrice del capolavoro.

come la Vestale del fuoco eterno; mal s'intende cosa possano valergli in un procedimento dialettico siffatti principî. Nè Platone soltanto gli diè materiali alla costruzione ideologica, che nel *Giorgione* e nella *Beata Riva* espresse assai metaforicamente e ditirambicamente; ma Kant e Schophenauer altresì, dai quali desunse non poca messe d'idee. Dove il Conti cessa di essere un adunatore di vane nebbie è nei luoghi che dedica all'analisi della tragedia greca: ivi il lettore sente che il critico è intimamente persuaso; sebbene dal punto di vista della verità obbiettiva nessuno potrà mai persuadersi di tutto quanto il Conti intorno alla tragedia attica pensa e crede: è una tragedia troppo contiana e troppo poco greca quella sua; in ogni modo una bella costruzione fantasiosa.

L'eticismo nella critica — questione superata da più che mezzo secolo — informa ancora la debole e tutta esteriore analisi a base di rimprocci e di pudibondi rossori, di Giovanni Lanzalone; e informa altresì quella di Angelo De Gubernatis — che — non ostante il suo multiforme ingegno — ogni volta che scrisse un volume di critica compose un romanzo.

Troppo poco artista il De Gubernatis per la creazione; troppo poco critico per la scoperta della verità: e fu dunque metà critico e metà romanziere. Troppo ingenuo inoltre e facilone, sì che ebbe la dabbenaggine di pubblicare in otto anni ben 32 volumi di storia letteraria, nel tempo in cui l'indagine storica s'affermava come metodologia precisa. De Gubernatis appartiene a quelli che noi siamo soliti di chiamare, prescindendo da qualunque età, i vecchi: critico di vecchio stampo, manzoniano per tradizione, acerbo verso il Carducci,

poichè in esso gli pareva di non trovar *cuore* a sufficienza; un po' comicamente indignato col Rajna e con Emilio Bertana quando l'uno gli distruggeva un Ludovico Ariosto ch'ei si fingeva tutto immaginazione; e l'altro un Vittorio Alfieri tutto carattere. De Gubernatis somiglia in altro campo a A. Trombetti: che, partendo da una premessa sentimentale e violentando con formidabile insania le leggi tutte della glottologia, costruiva nient'altro che un albero linguistico del mondo!

Ma a questa schiera che non possiamo denominare di storicisti nel senso schietto della parola, nè, a rigor di termini, di estetici, appartengono taluni degni scrittori, i quali, e per esser costretti a scriver quotidianamente nel Giornale e per un *habitus* della mente, sono di un facile e simpatico eclettismo, come Ferdinando Martini, Domenico Oliva, Dino Mantovani, G. S. Gargàno, Fr. Donadone, ai quali forse si debbono le più lucide e spigliate pagine della nostra prosa giornalistica.

Senza averne il fiero cipiglio polemico, sono un po' tutti quanti, nel loro eclettismo i minori fratelli di Edoardo Scarfoglio, il cui *Libro di Don Chisciotte* è tutto un programma, secondo il quale l'arte è subordinata alla cultura, lo svolgimento dei generi letterari ha un valore, oltre che storico, estetico; la genialità dev'essere infrenata dallo studio. Son più o meno, questi, gli insegnamenti del Carducci; il quale, da ciò tutto appare quanto, come pensatore e critico, sia ormai lontano da noi e superato definitivamente.

Tuttavia qualcosa resta ancora di lui in Italia, l'altezzoso disprezzo e il dileggio beffardo dell'avver-

sario: giustificabile e simpatico in un uomo di quel calibro: noioso e maleducato in taluni piccoli-grandi uomini, pur ricchi di cultura e d'ingegno. Così Giovanni Papini, audace e fecondo improvvisatore, paradossale e turbolento ragazzo (a prescindere dalla età), lavoratore instancabile, artista incompleto, critico parziale, studioso attento delle letterature straniere moderne. Poichè Giovanni Papini ha, fuori del difetto un po' provinciale dell'aggressione parolaia e della demolizione apodittica, grandi e molte e belle doti.

Palpitante di un sincero misticismo e tutto inteso allo studio dei problemi spirituali anche nelle sue pagine critiche è Arnaldo Cervesato, che potrebbe ben dirsi lo Schuré italiano. Non si preoccupa gran fatto della forma, ma dello spirito che ricircola, nelle fibre dell'opera ch'ei giudica. E poichè egli è convinto essere lo spirito, in quanto s'afferma e si rivela, il valore supremo dell'opera d'arte, così a questo principio subordina il suo giudizio.

Ha pagine in verità affascinanti e lucenti di meravigliosa fede; ma spesso come critico fallisce, appunto perchè si rifà ad elementi che sono estranei all'arte.

Basterebbero questi pochi cenni per chiarire quel che poc'anzi dicevo, esser l'Italia omai sul cammino che dal passato conduce veramente ad un avvenire degno; e la sua cultura centuplicata, sopratutto per la conoscenza ch'essa ha acquistato della sua storia e del presente.

Ma chi pensi che la indagine e la ricostruzione nel dominio della storia civile, fu ed è operata da Giuseppe De Leva, da Pasquale Villari, da Isidoro del Lungo, da Alessandro Luzio, da Raffaello Barbiera, da

Tullo Massarani; e nel dominio della storia dell'arte dove è signore Adolfo Venturi, al quale si deve una ricostruzione *ab integro* di quella storia — da infaticabili ricercatori e scopritori e divulgatori, come Pompeo Molmenti, Giulio Vitali, Vittorio Pica, Arduino Colasanti, Diego Angeli, Valentino Leonardi, Ugo Fleres, Ugo Ojetti, Domenico Gnoli, Corrado Ricci, Luigi Càllari; e nel dominio dell'archeologia da Giacomo Boni, Dante Vaglieri, Emanuele Loewy, Federico Hermanin, Furio Lenzi, Alessandro della Seta; chi pensi che tutto questo lavoro collettivo converge alla costruzione di un grande edificio dove l'Italia antica e moderna si rivela mirabilmente; non potrà dubitare del nostro fervore di studi, della nostra paziente ma progressiva marcia verso una età che degli elementi di cotesto moto culturale creerà una sintesi d'arte novella.

Una sconfinata serietà caratterizza dunque la nostra cultura: all'umanesimo degli scrittori fioriti nell'epoca sommarughiana s'è sostituito, come il Borgese rilevava, un più vasto umanesimo e più moderno; meno pervaso di estetismo, direi più umano, inteso ansiosamente a quei problemi filosofici che travagliano il mondo. Ciò che si deve sopratutto all'insegnamento e all'esempio di Benedetto Croce — dal quale ci deriva in gran parte quel senso di serietà e di sincerità e di realtà che abbiamo riacquistato. Gli urgenti bisogni della cultura hanno d'altra parte promossa una letteratura monografica e rapida il cui mezzo è il giornalismo.

Disse qualcuno che il giornalismo servì a svecchiare e ad unificare la nostra lingua. Ben poco, in ve-

rità! Il giornalismo à servito e serve a rivelare l'anima dell'Italia agli italiani, a promuovere l'evoluzione degli spiriti regionali, ben segnandone i confini d'azione di speculazione e di creazione; ad unificarli nella indissolubile unità nazionale. E giova in verità rendersi conto di questo fermento, considerando l'enorme numero di valorosi e geniali scrittori del giornale, gli apostoli della verità, espressa nella letteratura cotidiana, che nasce per un immediato bisogno, per una necessità momentanea, per un avvenimento improvviso.

L'Italia oggi non può dirsi certamente indietro alle altre nazioni per quel che riguarda il giornalismo. Certo essa, sotto questo rispetto, ha caratteri tutti suoi propri. E, se in Francia ci si presenta un giornalismo a tipo eminentemente industriale, e a tipo scientifico in America o in Inghilterra, e officialmente ispirato dal governo in Germania: — in Italia ci appare più vivace e rapido, più colorito e piacevole, con una tendenza spiccatamente letteraria: un giornalismo che certo, se si consideri più che come la organizzazione burocratica e funzionale della gazzetta, come intellettualità e versatilità di chi lo scrive, ha progredito molto più che la nazione.

Cinque o sei giornalisti principi abbiamo noi che certo la Francia, la Germania e l'Inghilterra possono ragionevolmente invidiarci. Il nome di Rastignac è mondiale. Non c'è avvenimento del giorno, appartenga esso alla cronaca criminale o alla cronaca politica, o si riferisca a qualche interessante problema de pensiero moderno, ch'egli non comenti col suo r. pido energico articolo, dove la parola è sempre pe

siero, l'ammaestramento risplende di luce palpitante, una verità inattesa sfolgora e si impone.

Nessuno forse più di lui, nel numero degli agitatori di idee, fece un maggior bene all'Italia. Predicando dalle colonne di un giornale dell'ordine come la *Tribuna*, una rettitudine morale areligiosa e una indipendenza spirituale dai ceppi di una asinina e quasi pretesca politica coattiva di partito — assumeva una autorità di prim'ordine e, sgomentando la borghesia un po' sebacea e un po' cocciuta, finiva con l'asservirla al suo sano ed equilibrato anarchismo. Nè v'è alcuno il quale di Luigi Lodi non legga sempre l'articolo che cotidianamente pubblica nel suo giornale, senza ammirarne la dialettica stringente, la tendenza spiccatissima a remeggiar sempre contro corrente, lo spirito aristocratico nemico di ogni trivialità, la efficacia espressiva, l'altezza morale. E tal quale è di Giovanni Ciraolo, che ad una solidissima cultura associa una serena e cristallina genialità e una duttilità d'ingegno portentosa: sì che quando egli s'occupa, sopra tutto, di qualche questione economica o politica o sociale, non v'ha dubbio non dica una parola nuova o non profili i fatti e il problema secondo una sua veduta originale. Giornalista nato è Luigi Barzini, il quale nella nota informativa, nel resoconto di guerra, nella lettera scritta fra una marcia e l'altra, durante una breve sosta, traccia pagine di vibrante vita, dove l'arte talora assurge alla cima della perfezione, e la perspicacia dell'uomo si rivela non inferiore a quella dei nostri antichi ambasciatori, i padri della storiografia moderna, gli estensori dei ferrei *Dispacci* E quanti come lui! chiamino essi Giuseppe Bevione, Luigi Lucatelli,

Giuseppe Piazza, Bergeret, Arnaldo Cipolla, Gobbi Belcredi, Tullio Giordana, Guelfo Civinini, Giuliano Bonacci, Corrado Zoli, Giulio De Frenzi, Giuseppe De Felice, E. M. Gray, Mario Corsi, A. Mango, Aldo Chierici, Giovanni Corvetto, De Meo, Vassallo, Nordio, Bianchi, Berri, Azzarita, Barella, Benedetti, Larco, Magrini, Pasetti.

La critica della politica nostra, della nostra lassitudine pubblica, della miseria italiana che partiti avvelenati di punte formidabili dividono: critica espressa con un vigore polemico inimitabile, in una prosa d'una rigidità adamantina, sferzante come frusta, inasprita di sarcasmi sanguinosi — splende di virtù gioconda nell'opera giornalistica di Edoardo Scarfoglio, colui che con Rastignac e Barzini tiene altissimo il decoro del giornalismo italiano.

La critica dell'opera letteraria, del libro uscito ieri, del volume giuntoci d'oltralpe, oggi non fa più il *chierichino* carducciano; ma lo scrittore sapiente che quello soltanto scrive di cui ha competenza: uomini come G. A. Borgese, Emilio Cecchi, Enrico Thovez, Giuseppe Prezzolini, Giovanni Papini, Ettore Janni, Domenico Oliva, Massimo Bontempelli, Ettore Romagnoli, Angelo Orvieto, G. S. Gargàno, Giustino Ferri, E. G. Parodi, Guido Mazzoni, Mario Martini, Silvio Benco, Elda Giannelli, Francesco Coppola, Goffredo Bellonci, Raffaello Barbiera, Giovanni Rabizzani, Ferdinando Palazzi, Riccardo Forster, Eugenio Checchi, Lucio D'Ambra.

E così la critica teatrale, per cui tanto s'è avvantaggiata la dignità della nostra scena, è in mano di Giovanni Pozza, Domenico Lanza, D. Oliva, Giuseppe

Bonaspetti, Stanislao Manca, Innocenzo Cappa, Edoardo Boutet, Mario Martini, Diego Petriccione, Riccardo Forster, Gino Damerini, I. C. Falbo, Renato Simoni, Giuseppe Baffico, E. A. Berta, Nino Berrini, Tomaso Monicelli, Adolfo Orvieto, Cesare Nati, Romano Simonini, Gerolamo Nani, Roberto Forges Davanzati, Guido Ruberti, uomini tutti di cultura specializzata, di gusto fine, di alti intendimenti artistici di equilibrio critico notevolissimo.

La critica scientifica, esulando dal dilettante, appartiene a quegli studiosi consumati, i quali nel breve àmbito di un articolo rendon conto a migliaia di lettori di quanto essi con studiata competenza sono in grado di giudicare. E Guglielmo Ferrero, Raffaele De Cesare, Alberto Lumbroso si occuperanno di problemi storici; Maggiorino Ferraris o F. Saverio Nitti, di questioni economiche; Scipio Sighele, Enrico Ferri, Lino Ferriani, Niceforo, Garofalo, Mosso, Patrizi, di questioni antropologico-criminali; Leonida Bissolati, Filippo Turati, Agostino Berenini, Luigi Campolonghi, Francesco Ciccotti, Arturo Labriola, Enrico Leone, Umberto Notari, Paolo Orano, Giovanni Borelli, Ivanoe Bonomi, di problemi politico-sociali; Salvatore Barzilai, Alberto Bergamini, Ferdinando Martini, Vico Mantegazza, Guido Celli di politica internazionale; Enrico Barone, Fabio Ranzi e il Generale Bompiani di problemi militari; Romolo Murri di controversie politico-religiose; Mario Morasso, G. Di Lorenzo, Giacomo Tauro, Giulio Provenzal di questioni filosofiche; Guido Podrecca di propaganda anticlericale; Enrico Corradini, Francesco Coppola di nazionalismo; Adolfo Venturi, Primo Levi, Arduino Co-

Casanti, Mario Lago, Diego Angeli, Renzo Larco, V. Pica, Guido Marangoni, Ugo Ojetti, Ardengo Soffici, Ugo Fleres, Corrado Ricci, Lionello Venturi di critica e storia dell'arte; Giorgio Barini, Alberto Gasco, Gino Monaldi, Nicola D'Atri, Riccardo Quartara, Renzo Sacchetti, Saverio Procida, Tomaso Montefiore, Guido Podrecca, Ildebrando Da Parma, Fausto Torrefranca, Giannotto Bastianelli, Matteo Incagliati, Edoardo Pompei, di critica musicale.

Ma oltre questa serietà e questa tendenza alla specializzazione, nel giornalismo italiano si nota quella varietà, quella spigliatezza, quella necessaria leggerezza che talora, armandosi o della lieve ironia o di un fine sentimento, persuade più che una logica tagliente. E tutti conoscono l'umorismo facile e brillante di Enrico Novelli, di Aldo Chierici, di Luigi Lucatelli, di Jarro, di Ser Ciappelletto, di Luigi Bertelli (Vamba), il quale ultimo dal 1880 a oggi su di un numero straordinario di giornali diffuse il suo inesauribile spirito aristocratico; allo stesso modo che a nessuno è ignorata la femminile spiritualità di Donna Paola, di Olga Lodi (Febea) di Paola Lombroso, di Neera, di Anna Franchi, di Sofia Bisi Albini o di Rossana; la quale ultima induce nel giornale il riflesso delle osservazioni che va facendo personalmente sopratutto intorno alle forme della delinquenza infantile e femminile.

Ad Arnaldo Cervesato spetta, anche come giornalista, un posto a parte, per quella sua fede nella idea e nell'ideale che lo fa sembrare più che un uomo di oggi, pratico e d'azione immediata, un cavaliere dello spirito. La sua *Nuova Parola* resterà sempre come do-

cumento della insaziabile necessità di ricostituire su basi meno dogmatiche e più solide per intensità e intimità quell'invisibile mondo al quale il Cervesato crede con tetragona fede.

Sparsi per tutto il mondo, i corrispondenti esteri telegrafano quotidianamente le notizie più vive ed interessanti e spediscono articoli che sono lembi di vita straniera descritti con penna vivace e veritiera - siano essi Guglielmo Emanuel o G. Cabasino Renda, Gubello Memmoli o Angelo Crespi, Cesarina Lupati o Ludovico Schisa, C. A. Sarti o Alessandro Dudan, Pietro Croci o E. C. Tedeschi o Renato La Valle, Amedeo Morandotti, Mariani, Ragazzoni, Gastone Chiesi, Goldbacher, Gayda, Caburi, Ernesto Vercesi, Luigi Campolonghi, Domenico Russo, Emanuele Ceria, Cesare Hanau, Pietro Mazzini, Polastri, Talamini, Raqueni Mario Pettinati, Concetto Pettinati, Marcello Prati, Felice Ferrero.

Ma quand'io ho citato questi nomi non ho riferito se non quei pochi i quali mi occorrono alla memoria - e ho dimenticato migliori rappresentanti del giornalismo contemporaneo, come Emilio Faelli e Riccardo Quintieri, uomini di salda cultura e d'insigne probità; come Olindo Malagodi, i cui scritti si diffondono altresì dalle migliori riviste inglesi e francesi; come Luigi Albertini, come Ricciotto Canudo, come Pio Schinetti, Luciano Zuccoli, Franco Sabelli, Aldo Valori, Mario Fantozzi, Federico Mastrigli, Gustavo Nesti, Maffio Maffi, Mario Ferrigni, Averardo Borsi, Ardizzone del *Giornale di Sicilia*, Guido Aureli, Ettore Bernabei, Aldo Sorani, Vittorio Vettori, Federico Verdinois, Bonaretto Bonaretti, Arnaldo Fraccaroli, Mario

Corsa, A. G. Bianchi: dei quali l'arte dello stile non è inferiore alla bella e originale personalità. Così Avancinio Avancini, Ercole Rivalta, Amerigo Scarlatti, Ernesto Rivalta, Ottorino Raimondi, Luigi Cesana, Antonio Agresti, Arturo Foà, Arturo Calza, Primo Acciaresi, Augusto Ferrero, Giuseppe Meoni, Giuseppe De Rossi, Guido Menasci, F. M. Martini, Giovanni Diotallevi, Claudio Treves, Paolo Mattei Gentili, Scipione Fraschetti, Crispolto Crispolti, Filippo Crispolti, il più robusto e il più convinto dei giornalisti cattolici; Vico Pellizzari, G. B. Ballesio, Antonio Monzilli, Caregpa, Bignami, Melandri, D. Garoglio, Campanile Mancini, Visconti Venosta, E. Loccatelli, Giacinto Stiavelli, Attilio Susi, Giuseppe Zaccagnini, Annibale Gabrielli, Ernesto Iaconis, Gaetano Limo, Ulderico Mazzolani, Dora Melegari, Giovanni Merloni, Vincenzo Picardi, Vittorio Podrecca, Eugenio Sacerdoti, Vitaliano Rotellini, Giovanni Biadene, Pontremoli, il sagace direttore del *Secolo;* Frassati, G. Sestini, Pasquale De Luca, Angelo Ragghianti, Gualtiero Castellini, Furio Lenzi, Carlo Montani, Pio Vanzi, fini spiriti umoristici; Andrea Torre, Cesare Algranati, Renzo Rossi, Antonino Alonge, Leopoldo Carta, Cesare Castelli, Marchetti, Scarpelli, Finozzi, Galantara, arguti disegnatori; Pasquale Parisi, Ernesto Serao, Paolo Arcari, Luigi Antonelli, Sante Bargellini, A. Bacchiani, Teodoro Rovito, D. Baldacchini, C. Segrè, Davide Ruben Segrè, G. Anastasi, G. Calza, Vincenzo Aloysio, Amleto Rasona, Cavacchioli, O. Felici, B. Alessi, L. Bignami, G. A. Talamini, G. Angelini, C. E. Aroldi, A. Andreini, F. Oddone, V. Banzatti, V.

Boccafurni, G. M. Zandrino, U. Cafiero, M. e C. Sobrero, L. Bottazzi, G. Borghetti, N. Mori, E. Calligari, G. Cassola, C. Giordano, B. Cirmeni, A. Comandini, L. D'Alessandro, N. D'Aspuro, F. Dell'Erba, L. Dobrilla, U. F[illegible]a, E. De Fonseca, G. M. Fiammingo, G. Fumagalli, A. Garinei, A. Ghiselli, R. Giandermi, R. Giannelli, A. M. Giannelli, G. Guazzaroni, A. Lioy, G. Malenotti, V. Marano-Attanasio, S. Maraffa-Abate, L. Mercatelli, T. Rolli, A. Morini, G. Mosca, E. Mosca, H. Müller, R. Palermi, N. Pettinati, B. Cittadini, G. M. Pintacuda, G. Vettori, L. Be**cherucci, A. Cervi, U. Orlandi, E. De Marinis, T. Mo**neta, W. Mocchi, A. Lupinacci, F. del Secolo, L. Motta, F. Perotti, C. Russo, P. Valera, Carloy, V. Coda, A. Salucci, Andriulli, G. Franquinet, A. Scrani, G. Ravenna, M. Pascolato, C. Seganti, E. Zanzi, A. Tasca di Cutò, L. Coen, S. Cortesi, Peruzy, E. Agostinoni, **A. De Cesare, P. Fornari, F. Franchi, A. Fiori, A.** Gherardelli, C. Loti, R. Lucente, R. Nesti, F. Paoloni, G. Quadrotta, M. Ravasini, A. Scarfoglio, C. Scarfoglio, P. Scarfoglio, G. Zambelli, F. Ungaro, D. Cristofanini, A. Ago, C. Viaggi, Grazzini, R. Tondi, Conte Delfino Orsi, L. Ambrosini, G. Cauda, M. Missiroli, R. Alessi, B. Mussolini, N. Mazzoni, E. Guarino, A. Sacheri, F. Saccardo, P. Parisi, E. Molè, Lomonaco, F. Meda, A. Fontana, N. Rezzara, M. Basso, G. Bolognesi, A. Centelli, E. Gaviani, A. Libretti, A. Manzi, Comm. Jaccarino, C. Bazzi, N. Cilenti, V. Giglio, P. D. Pesce, C. A. Cortina, N. Pascazio, B. Massi, P. Misciatelli, M. Antoniolli, P. Pollazzi, N. De Aldisio, E. A. Marescotti, Edoardo Ximenes,

L. Dameri, S. Fraschetti, Damiani, Rodolfo Foà, A. Cantalupi, B. Barbarani, R. Barbiera, A. Lancellotti, C. Macchi, C. O. Mandalari, N. Caimi, C. Mascaretti, N. Serena, V. Palermi, G. Perez, E. Orano, Capuri, F. Naldi, G. Natali, Cottini, S. Savarino, P. Giacosa, G. Morelli, G. Miceli, S. Minocchi, G. Treves, e tante mirabili generose donne, di lucido ingegno, nutrite di spiriti moderni, quali Flavia Steno, Amelia Cottini-Osta, Amy Bernardy, Alice Perodi, Bertolini, Pirani, Devoto, Zampini-Salazar, Donna Paola, Gina Sobrero, Guglielminetti, Febea, Cordelia, Teresita Guazzaroni, Cesarina Lupati, Anna Franchi, Paola Lombroso, Rossana, Serao, Neera, Sofia Bisi Albini, Anna Vertua Gentile, Dora Melegari, e tanti altri tutti di ingegno scintillante, di larga cultura, di coscienza vivace che combattono le quotidiane battaglie del giornalismo in nome di una fede, di un ideale, di un partito.

Accanto al giornale, che ha per centri massimi Roma, Napoli, Firenze, Milano, Torino, Venezia, Genova e Palermo — è fiorita rigogliosa la *Rivista*. — Ciò che era impossibile dire nella breve colonna di un quotidiano, a un pubblico ansioso e febbrile nell'attesa della notizia, fu detto nella più larga e comoda pubblicazione periodica. La diffusione culturale fu così intensificata, moltiplicata. Gli editori gareggiarono nel migliorare l'estetica del periodico, nel conferirgli un aspetto degno di bellezza, un contenuto interessante. Chi volesse soltanto enumerare le maggiori riviste nostre presumerebbe scrivere un libro, dal quale tuttavia emergerebbero quei caratteri di specializzazione che ha assunto la cultura contemporanea. Ogni

indirizzo degli studi ogni scienza ogni disciplina ha la sua rivista (1) il suo periodico, il suo bollettino.

Molto altro ci sarebbe da dire intorno alla nostra cultura e alla nostra letteratura contemporanea. E molti nomi ho tralasciati, taluno a bella posta, tal'altro per quella dimenticanza che ha sempre luogo in

(1) Valga a darne un cenno questa breve nota. Le scienze giuridiche, per esempio, trovano largo campo di osservazione e di studi nella *Rivista universale di giurisprudenza*, nell'*Archivio giuridico*, fondato da F. Serafini e nel *Giornale degli economisti*. Le discipline storiche nei vari *Archivi storici* che si pubblicano nelle varie regioni d'Italia. La geografia, nel *Bollettino della Società geografica*. La letteratura, s'è visto. La pedagogia ha la sua *Rivista di pedagogia*. La filosofia, la *Cultura filosofica*, la *Rivista di filosofia*, la *Rivista di filosofia moderna*, la *Rivista di filosofia neoscolastica*, gli *Studi di filosofia moderna*. La teologia, la *Rivista di scienze teologiche*. La numismatica, la *Rassegna numismatica*. Gli studi classici: *Atene e Roma*. Il folklore, l'*Archivio di tradizioni popolari*. L'antropologia, l'*Archivio di Antropologia criminale*. La sociologia, la *Rivista italiana di Sociologia*, la *Critica sociale*, la *Rivista popolare* e la *Riforma sociale*. La patologia: l'*Archivio di scienze mediche*. E così via. Ma, a parte queste, le quali si rivolgono soprattutto agli specialisti, altre ve ne sono che hanno appunto la missione di diffondere il sapere, e che per ciò si rivolgono al pubblico colto. Così, quella intitolata *Conferenze e prolusioni*, che rende conto di quanti insigni oratori han detto o dalla cattedra o dal parlamento, o conferendo; così l'*Eloquenza*, così la *Critica* del Croce; la *Cultura* di Borgese, De Lollis e N. Festa, la *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*. Giornali come il *Fanfulla della Domenica*, la *Voce*, il *Marzocco*, *Lacerba* rappresentano al pubblico, più che i dati, la soluzione e le conclusioni fondamentali di problemi di

lavori di sintesi. Così non mi è parso opportuno di ricordare, per esempio, fra gli scrittori nè Giovanni Camerana, nè Vittorio Betteloni, nè Bernardino Zendrini, nè Vincenzo Damiani, nè Domenico Milelli, nè Giuseppe Picciola, nè Nicola Marchese, nè la Contessa Lara. Appartengono essi, per essere scomparsi, non alla falange attiva della letteratura in divenire, ma

cultura. Riviste come la *Nuova Antologia*, la *Rivista d'Italia*, la *Cultura Moderna*, la *Rassegna contemporanea*, la *Roma letteraria* del Boccafurni, l'*Humanitas* di P. D. Pesce, *Minerva*, *Italia!*, *Urbis et Orbis*, l'*Illustrazione italiana*, la *Rivista pugliese*, *Novissima*, *Regina*, la *Donna*, la *Rassegna d'arte*, la *Rassegna nazionale*, l'*Emporium*, il *Coenobium* di Lugano, la *Vita Femminile italiana*, *La Lettura*, *Varietas*, la *Rivista Teatrale*, la *Cultura contemporanea*, la *Rivista di Roma*, la *Riviera Ligure*, *Noi e il mondo*, la *Rivista d'arte*, il *Secolo XX*, la *Scena Illustrata*, o divulgano questioni di arte, scienza, di letteratura, o raccolgono una ricca e nobile produzione letteraria di giovani e di provetti scrittori: novelle, poesie, romanzi, drammi. Poichè è raro il caso che il libro esca vergine dal cassetto dell'Autore, e vada innanzi al pubblico senz'essere prima passato, brano dopo brano, per le pagine d'un periodico. Perfino — tanta è la diffusione della stampa — le sfere più basse della cultura hanno i loro ebdomadari, risibili per noi che li vediamo dall'alto, necessari senz'altro all'appagamento di quegli istintivi bisogni estetici e sentimentali che anche nelle anime più meschine esercitano con una pressione a volte ricca ed esuberante. Nè sarebbe uno studio inutile esaminare la produzione di codesti fogli come le varie *Farfalle*, gli *Amori illustrati* e *faretrati*, le *Stelle* e le *Rose d'amore*, per trarne profittevoli considerazioni d'ordine psicologico e sociologico — le quali servirebbero, anch'esse, allo storico avvenire, s'ei volesse rendersi conto del fermento ch'è in noi e che si va intorbidando man mano che discendiamo nel bassopiano dello spirito collettiv-

al numero dei ripetitori di voci altrui, o delle voci originali smorzate in sul nascere o in sul cadere dalla morte o dalla sorte. E nè meno ho menzionato quella pura e divina anima dolorante che fu Vittoria Aganoor Pompilj; poi chè mi piangeva il cuore di parlarne così in due parole.

Ho lasciato da parte Rocco de Zerbi, Vittorio Bersezio e tanti altri, poichè non mi parvero aver un'importanza notevole nello svolgimento delle idee e delle forme nel momento attuale. Ho tenuto a menzionare solo coloro i quali mi sembrarono, grandi, piccoli, minimi, uomini e scrittori, in qualche modo rappresentativi. Chè il mio studio non voleva essere un catalogo, ma una serie di osservazioni sulla cultura e sulla letteratura contemporanea in Italia: osservazioni dalle quali si potesse concludere, con certa sicurezza, quanto segue:

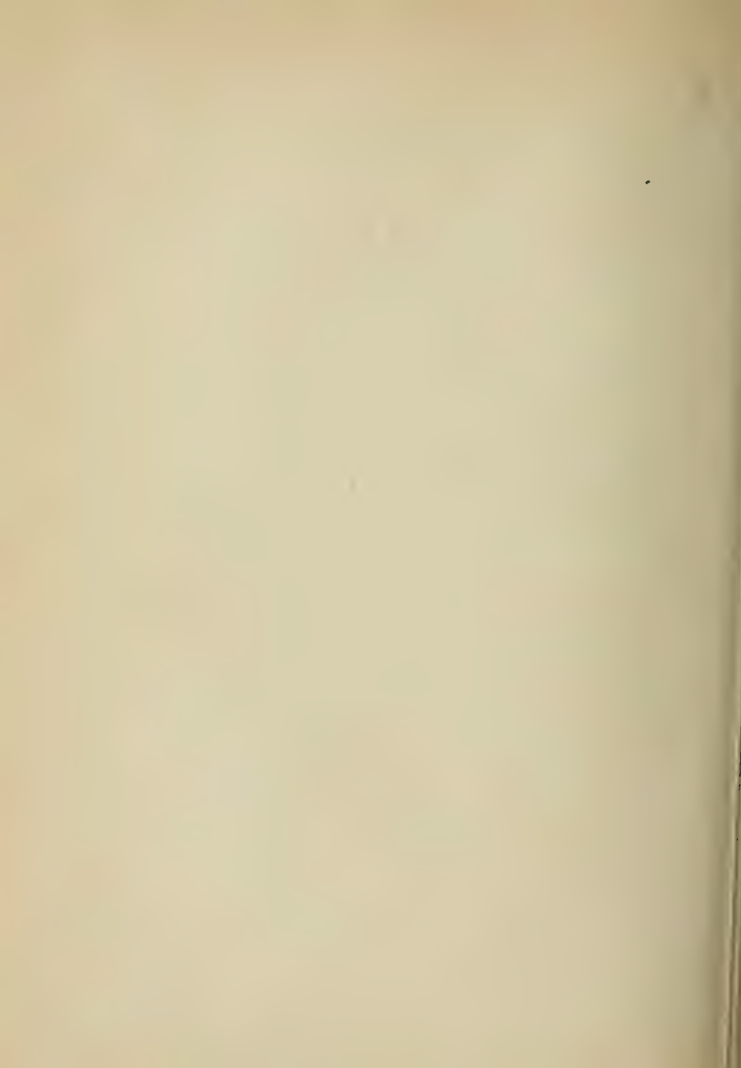
1° Che la poesia oggi non ha una sostanziale fisonomia unitaria, appunto per la mancanza di un unico e supremo ideale a cui s'appuntino e subordinino gli altri; i quali sono inferiori e scarsi.

2° Che l'Italia attraversa un periodo di crisi. essendo prossima tuttavia nel regno dell'arte alla natività del poeta nuovo: di colui che — liberamente creatore — consapevole di tutti i problemi di cultura e di vita, restituirà l'unità dell'ideale, dove oggi è varietà e tepida fede.

3° Che oggi domina uno schietto naturalismo sebbene, come nel secolo XVIII, i problemi di cultura si affermino in ogni spirito.

4° Che la cultura è enormemente progredita: e che sopratutto una grande serietà di propositi anima oggi gli studiosi; che gli studiosi si sono raccostati alla vita, immergendosi nella corrente dei problemi universali, e più che letterati tendono ad essere filosofi e uomini interi; che infine un siffatto progresso s'ha sopratutto da riferire alla efficacia esercitata su noi dall'opera monumentale di Benedetto Croce.

STORICISMO ED ESTETISMO

(Problemi universitari)

OSSIGENO E ACIDO CARBONICO [1]

Si torna dunque a discutere sulla successione del Pascoli. Stavolta in una forma più pratica, con mire più modeste; niente poeti e niente D'Annunzio, sì bene Michele Barbi. Gli studenti, però, che acclamarono entusiasti al poeta delle *Laudi*, mostrano un sordo malcontento per la risoluzione, che sembrerebbe imminente, della bisogna. In fondo in fondo erano un

(1) Ripubblico con qualche modificazione, più stilistica che sostanziale, queste mie note scritte a proposito della Cattedra di Letteratura Italiana dell'Università di Bologna; la quale, morto il Pascoli, parve per un momento dovesse passare di diritto prima al D'Annunzio indi al Croce: ma poi, per giudizio minervino e per volere di quella Facoltà, fu aggiudicata a Michele Barbi. La questione, per fortuna, è oggi molto saggiamente risolta: e c'è sempre da sperare che su quella cattedra sia per salire qualcuno su cui la [illegible]-d'ombra del Carducci non induca troppa tenebra. La condizione miserevolissima delle nostre Università in genere ha, qualche mese fa, mosso un nobile ingegno, Antonino Anile, a parlare senza complimenti e senza molte ambagi, sulla spinosa questione. Non credo inopportuno, pertanto, ripubblicare questi miei articoli, dove, in verità, dal fatto particolare, mi sembra, s'insurge a considerazioni d'indole generale che riguardano i nostri studi e la nostra cultura e le falle che la guastano, spaccandola in tutti i versi.

po' abituati, anche col Pascoli, a respirare l'aria ossigenata dell'arte e della poesia: e questo brusco salto mortale nel buio della più cruda secca e mummificante filologia barbiana non a torto deve indisporre quei bravi ragazzi che avevano gridato subito, prevedendo il pericolo, d'Annunzio o Benedetto Croce.

Ricordate? A proposito della nota successione, fu indetto il famoso *referendum* del *Giornale d'Italia.* E non pochi filologanti offrirono allora sconcio spettacolo di sè e delle lor vecchie anime inacidite da sterili invidie, incuriose della gloria, della tradizione, della cul tura e del genio italiani. Insorsero tutti contro il D'Annunzio a rinfacciargli magari la sua impreparazione, come a dire la sua inettitudine.

In sostanza quell'alzata di scudi celava non altro se non una difesa di casta. Cosa sarebbe veramente la filologia dei sopradetti filologanti se qualcuno parlasse veramente un'alta parola di vita e di bellezza da una cattedra universitaria? E non furono proprio co storo che sempre, ove poterono, cercarono di relegare l'opera di B. Croce negli spazi del vuoto, come gli dèi d'Epicuro, col loro risolino beffardo? Essi in verità hanno una strana repugnanza per ogni cuore che batte, per ogni cervello che pensa.

Il Poeta, naturalmente, rifiutò con ferma rinuncia. Ma la gazzarra continuò; e negli atrî universitari, mentre gli studenti perseverarono nella loro volontà generosa, professori di tabaccosa sapienza, calvi grammatici, e decani di facoltà imputridite nella palude stagnante di una sterile scienza, che non è più d'una meccanizzazione lacrimevole e d'una mortificazione inonorata del pensiero, continuarono fra olimpici sorrisi e ten-

tennamenti di capo indolenzito a taroccare contro gli abusi, i soprusi, le infrazioni al regolamento, e, chissà? fors'anco contro l'immoralità carnale dell'opera d'annunziana. Proprio così. Le facoltà di Lettere in Italia sono palestre di pedanti e non di uomini di ampio respiro e di vivificante e palpitante cultura. E dalle facoltà di Lettere solamente venne la fiera reprobazione, il fremebondo anatema. Mentre i più insigni uomini nostri, professanti le discipline più disparate, il diritto e la fisiologia, l'antropologia e le matematiche, uomini aperti ai larghi soffi della vita moderna, imbevuti del presente, avanguardie del nostro pensiero nazionale, si associavano alla generosa volontà dei giovani; i letterati, i filologi, gli stomachi malandati e i cervelli fossilizzati, dichiararono la guerra. L'ostracismo a D'Annunzio è sintomatico. Ma il Poeta, come dico, d'insegnamento non volle saperne; e se Graf cadeva dalle nuvole, al subito irrompere di tanto raggio d'assurdità, voglio dire alla proposta studentesca; se il vecchio Torraca rievocava l'*ipse dixit* carducciano, e ruminava non so quali vacuità; se Marradi, che è meno e più che professore - provveditore di prima classe - designava Guido Mazzoni (del quale, d'altronde, nessuno disconosce il merito insigne): D'Annunzio tacque in Francia, nè si impantanò in logomachie sterili, continuando la sua ciclopica opera di costruzione; quell'opera che fa tremare le vene e i polsi a quanti, poeti e romanzieri falliti, trovarono, nel metodo storico e nella ricostruzione di testi, modo d'esercitare le loro altissime facoltà critiche, esegetiche ed artistiche.

Così è. E chi di noi — d'altronde — ignora cosa sia una scuola di lettere? Un professore di latino che

ciangotta su Cicerone non so quali fanfaluche e che tutta la civiltà romana riduce nelle pagine chiacchierone di quel retore magnifico; un docente di greco che viviseziona Eschilo o Pindaro, facendo la caccia agli aoristi e alle leggi d'una metrica che non sa; un insegnante di letteratura italiana che strangola ogni anno, imperterrito, questo o quello scrittore, rammemorandone, come un servo maleducato, le più insignificanti avventure della vita, magari publicando i conti della sua lavandaia, o, se vuol essere austero scienziato e soffocare la intelligenza viva e la feconda fantasia della scolaresca, ricostruendo un testo, il più sterile sempre e il più insignificante, comparandone e catalogandone le varianti, esercitando la pazienza con la critica paleografica, ecc., ecc. Ci son poi professori di storia, di glottologia, di geografia, di filosofia, che, fatte le sacrosante eccezioni, svolgono, inerti e categorici, un programma di mostruosa noiosità, fatto di piccole minuzie, di fattarelli e di daterelli sconnessi da un'analisi infeconda, perchè esercitata su cose morte per il cadaverico contatto di quei signori, inetti a una ricostruzione sintetica; elementi di sapere imputriditi dall'alito mortifero di chi li maneggiò e li scompose dal grande organismo di un tutto.

Intendiamoci: non dico mica che la filologia, la paleografia, ecc., ecc., sian cose inutili: utilissime anzi, ma solo nel caso che non mortifichino o isteriliscano: o che non si presentino con l'aria indisponente delle madri nobili della cultura letteraria. Esse sono le ancelle della vera critica che di necessità si deve esercitare su di un'opera d'arte: la critica estetica; e in tal caso son degne d'ogni riverenza. Ma le carte furon

cambiate e i valori travolti: esse, discipline ausiliarie, s'insediarono sul trono che non spettava loro, e regnarono autocratiche e intolleranti, come i preti e i birri, tutto condannando che non avesse addosso i segni caratteristici della senescenza e della rigidità. Tutte le ricerche storiche di questo mondo, riferentisi a una opera d'arte, sono insufficienti a metterci in condizione di giudicarla. L'erudito senza gusto, sia pure il pozzo più profondo della più profonda sapienza, non ha mai dimestichezza con l'opera d'arte; vi tesse intorno i suoi ragionamenti, vi disquisisce sopra, vi discetta, studia ed esamina, vede e comprende tutto, fuor che l'arte: e storia letteraria è proprio storia dell'arte: quindi non appartiene all'erudito nato, all'erudito d'elezione, al sedicente erudito. Tanto più che costui, o costoro (che son falange), come ho detto, hanno preteso e pretendono di signoreggiare, con molto danno dell'alta cultura letteraria. A descrivere efficacemente ciò ch'essi fanno, mi servo qui delle parole stesse d'un uomo insospettabile, di G. A. Cesareo, professore anch'esso ed erudito anch'esso, sebbene uomo di gusto finissimo e squisito artista. Dice dunque il Cesareo, tratteggiando il periodo storico della follìa filologica (1870-1900): « l'erudizione divenne una manìa. D'alcuni poeti si compicciarono tre, quattro, cinque edizioni critiche o diplomatiche nello spazio di pochi anni; si cominciò a tirar fuori dagli archivi, da raccolte private, non solo ciò che poteva integrare la produzione d'uno scrittore, non solo ciò che poteva servire a rischiararne il carattere, ma le notizie riguardanti i parenti, gli amici, gli antenati, le donne amate da lui, i servi di casa. Piovvero i commenti storici, le disquisizioni filologiche, le ricer-

che su le fonti d'un'opera d'arte, le comparazioni con altre opere d'arte vicine e lontane, antiche e moderne, italiane e straniere »... E « quando il metodo storico dilagò in pettegolezzo erudito, e le ragioni della critica vera e propria parvero negate, allora un movimento di rivolta fu iniziato da alcuni, segnatamente a Napoli ed in Sicilia: si cominciò ad osservare che la storia d'una letteratura non è già solo un catalogo di notizie materiali e schedario di nomi, ma anche, e innanzi tutto, l'indagine, l'esposizione e la valutazione delle forme individuali in cui la fantasia d'una nazione a grado a grado elabora e rappresenta la realtà trasmutabile, infinita e presente » (*Storia della Letteratura Italiana*, pag. 404-5).

Purtroppo, però, un siffatto movimento non ha ben rimesso nel loro vero dominio le discipline ausiliarie, filologia, paleografia, ecc.: ed esse, tuttora, qua e là, come vecchie regine spodestate, comandano e scornacchiano minacce, agitando lo scettro esautorato; e ingenerano confusione nella mente dei giovani e levano polvere. Tuttora, anche, son professate da chi molto erroneamente crede di vedere in esse l'apice nel quale convergano tutte le discipline e tutte le dottrine letterarie.

Dalla scuola di siffatti uomini (gli abbaiatori contro il D'Annunzio, i sostenitori del Barbi), escono gli insegnanti così detti medî, pedanti e miopi, presuntuosi e ignoranti, che perpetuano per le scuole secondarie i malsani ammaestramenti, e straziano, senza mai un palpito di vita, talpe che sconoscono il sole perchè non lo vedono, la gioventù in boccio, i nostri figli, con un latino che non sanno e un greco che circoscrivono a

Senofonte e a una grammatica. Basta mettere il naso in un'aula universitaria ove si matura questa fauna e si professa qualche materia letteraria, per rendersi conto dell'aria sepolcrale che vi regna. Sette, otto signorine venute su male, sbilenche, armate di lenti, curve per le sgobbonate patite; altrettanti pulzelloni d'indefinibile età e d'indefinibile condizione sociale dalla barba incolta e dalla magra persona; una mandriglia di pretazzuoli, che si addomesticano alle leggi di una arbitraria grammatica latina, per ruminarla poi, in qualità di precettori, a qualche ragazzo ginnasiale di corto cervello e di famiglia benestante, la quale stipendia a venti lire una serva e un ripetitore: ecco la studentesca. Raro è il caso che da quelle acque paludose si sollevi il volo di un gabbiano o di un alcione: e, se il miracolo avviene, nessuno ignora che quel volo si orienta subito verso il vero cielo della coltura, nella libera aria salubre, dove non giungono i fiati puzzolenti dell'accademia. Vero è che il pedantismo è in via di decadenza, e che alcune università debbono andare orgogliose di maestri insigni: cito, per esempio, l'Università di Palermo, dove qualcuno che insegna letteratura italiana, dovrebbe di diritto onorar Roma; e ricordo che esiste un Vittorio Rossi e un Francesco Flamini, due genialissimi uomini, di misurati spiriti e di profondissima dottrina, i quali educano all'Italia ottimi studiosi, e all'Italia dànno l'assidua e feconda operosità. E vero altresì è che il pedantismo è in ribasso e il filologismo barbiano in decadenza.

Ma gli errori sono tenaci e più tenaci ancora se radicati nel cervello indurito di un dottore.

Chi, volgendosi attorno, lettore anche di mediocre curiosità, non si accorge che tuttavia la produzione letteraria la quale sgorga giù dalla muffita rupe universitaria e si incanala e dilaga pei meandri della scuola secondaria, è pur sempre la monografia pettegola ed insulsa, la scimunita pubblicazioncella del documentino inedito, la criticuzza biografica o bibliografica di questo e di quel versivendolo nato morto? Perchè è proprio così: mancando il coraggio di affrontare i Grandi, i mentori stessi dell'alta cultura istradano il discepolo che sarà poi maestro, e maestro con lo sterno concavo, a questo spulciamento accasciante, a questo chiacchiericcio da comare, a questo disseppellimento sfibrante e vile da beccamorti.

La piccola levatura e la piccola anima del discente s'acconciano d'altronde al dettame funesto: e quando il neofita ha fatto la sua brava scoperta (una lettera inedita, per esempio, un taccuino di conti, un sonetto, una coroncina di proverbi) il cuore gli si dilata di superba gioia; ed egli, il discente, non regge più, poichè si crede d'una statura intellettuale di gran lunga superiore a chi, poniamo caso, legge e scrive cose più serie e più gioconde. L'uomo di lettere, la copia dell'umanista, è stata sempre il tipo dello spostato italiano, dello pseudo colto. La nostra università ne crea ancora.

Un giorno, i veri umanisti, cioè quelli di vera dottrina, risolsero il problema della vita, dichiarandosi accattoni di professione, reputando dovere di principi il quotidiano gettar loro una offa pingue: il qual diritto proclamarono con la violenza dei forti e la sicurezza dei giovani, audacemente, ritenendosi ar-

mati, contro ogni violazione, di una dialettica più tagliente d'una lama, di un'eloquenza più sferzante di una frusta, più blandiente d'una melodia, più sfacciata di una femmina di mestiere. Oggi, tramontata l'epoca dei mecenati, l'umanesimo si è fatto, di toro, manzo, e si perpetua nel letterato di mestiere con laurea in lettere e pubblicazioni di lunari storico-filologici, di commenti scolastici, professore di ginnasio, famelico e disgraziato, sottoposto a tutte le umiliazioni, i maltrattamenti, i patimenti, condannato ad una irrimediabile involuzione cerebrale in scuole putride fra quaranta ragazzi maligni e imbecilli come pitecantropi.

Ma così il toro come il manzo ebbe ed ha tre caratteri comuni ed inabolibili: i segni eterni della sua specie animale: la tronfia presunzione, l'inettitudine a guardarsi d'intorno, l'ostinata cocciutaggine a non intendere altro che forme grammaticali e scempie categorie ideologiche, recise da ogni realtà.

G. D'Annunzio avrebbe forse, chissà? rinnovato la scuola italiana; l'uomo di genio, anche se impreparato alla *routine* e all'automatismo universitario, poteva d'un colpo trascinare in alto i giovani col suo splendido volo, oltre i grevi metodi, le appesantite elucubrazioni, le faticose ricerche di molti filologi e storicisti alla Barbi, stagnanti fra la nebbia giù al piano, inconsapevoli dell'azzurro. Ma non ha voluto. D'altronde, colui che ha il suo gran mondo da esprimere e ne sente sotto l'ampia fronte pensosa gli urti formidabili, non può preoccuparsi che di quel suo mondo e della sua missione superiore. Ciancino gli altri e brontolino in loro difficile grammatica.

Ma un altro nome avevano fatto gli studenti di Bologna: nome sul quale fino a pochi anni fa l'Italia accademica rideva, non sapendo contrapporre a un granitico sistema d'idee, più saldo di un antemurale, una serena e seria parola che fosse l'espressione di un pensiero maturo. Dico Benedetto Croce. Io non posso ripetere qui quanto vero grande incalcolabile bene sarebbe derivato al nostro patrimonio intellettuale dall'insegnamento universitario di questo gigante della filosofia contemporanea. È vero che Croce instancabilmente combatte e securamente ha combattuto e gloriosamente ha vinto: è vero che oggi non c'è uomo d'ingegno il quale non lo abbia tolto a guida spirituale, sia che un problema economico o logico o di estetica lo travagli, sia che lo arresti un suo dubbio critico: ed è vero, altresì, che la gioventù, la quale ha cervello elastico e schietto, è con lui: valga l'entusiasmo col quale veniva acclamato maestro, come campione della coltura nazionale, dalla scolaresca Bolognese; ma è anche vero che dalla sua viva parola i giovani avrebbero tratto un ammaestramento fecondissimo e che la sua dotrina ed il suo metodo si sarebbero diffusi da Bologna per l'Italia, pienamente, con larga e rapida corrente, perchè i nuovi professori che sarebbero usciti dalla sua scuola universitaria avrebbero portato quella dottrina e quel metodo nella scuola secondaria e nella vita, raddrizzando molti cervelli storti, travolgendo molti ruderi che sono un lacrimevole avanzo di un passato superato da decenni.

Allora Bologna sarebbe stata veramente il gran cuore d'Italia, maestra ancora una volta alla nazione, madre di studi generosi. La scuola del Croce sarebbe

stata un gran soffio di atmosfera vibrante, sotto il quale avrebbe ripalpitato più di una muta selva isterilita. Il critico più severo della critica carducciana si sarebbe seduto sulla medesima cattedra del Poeta e avrebbe parlato un nuovo verbo, diverso da quello e contraddittorio, ma non animoso. E tutti ne avrebbero gioito. Il più chiaro insegnamento del Carducci consistè nello aver ridato all'Italia una degna anima: una tal dignità oggi può essere sostenuta, fecondata, invigorita, quando non da un poeta come G. D'Annunzio, solo da un'anima ardente e vigile, profonda e sicura, come quella di B. Croce.

Diversità di metodi? Ahi, piccole stolte miserie L'Italia, tra il '60 e l'80 ebbe bisogno del Carducci e del suo metodo, chiamiamolo pure storico, e del suo lavoro critico e della sua generosità di scienziato: e il Carducci rispose a un tal bisogno offrendoci un magnifico enorme prodotto di dottrine, resultato di una ciclopica fatica. Ciò che egli fece, resta lì, ed è irremovibile come una montagna: ci sono, è vero, rupi, precipizi e burroni, errori, difetti, mende, ma un'alpe non esce dalla mano di un cesellatore nè di un tornitore, rompe su dalle discordi forze gigantesche della terra. Resta lì, unità magnifica, perfetta forma, circoscritto e preciso mondo ideale.

Ma, poichè la vita è progresso, Carducci critico è superato. Di fronte a noi c'è B. Croce, in cui l'Italia di oggi s'impersona. Risalire dal fatto all'idea, dall'uno al molteplice: riabbeverarsi alle sorgenti della bellezza, che da un Guido di Bologna a un Giosuè di Pietrasanta, il genio della nostra stirpe infaticabilmente creò per sei secoli: mettere un po' da parte la malsana

curiosità del ficcanaso letterario per riprendere l'opera d'arte e gustarla e giudicarla, non a orecchio, ma con esatto procedimento e fine gusto: riaffacciarsi finalmente sulla fiumana meravigliosa di tutta la nostra poesia per rispecchiarcisi e rispecchiarla religiosamente in noi, come a identificare la nostra transitorietà con gli immutabili spiriti di razza che in quella cantano e balenano: questo vuole oggi l'Italia, nè sogna — come qualche mente pasticciona almanacca — di compiere uno sfregio o di allontanarsi apostaticamente dal Carducci. E questo solo può venirle da B. Croce, il quale se fosse salito sulla cattedra Bolognese, avrebbe dato con intensità maggiore, fors'anche con più reale profitto, l'insegnamento ch'essa, la nazione, aspetta. Ma su quella cattedra salirà invece... Michele Barbi.

GLI ANAEROBI.

Dunque con un voto, che non è quello di Pallade Athena, Michele Barbi potrebbe aver vinto su Arturo Farinelli (1).

Il ministro giudicherà. Si tratta come tutti comprendono a volo, della Cattedra di Letteratura Italiana a Bologna.

La Facoltà si è divisa in due campi: Farinelli e Barbi. I Barbiani pare siano, non senza sciupii di eloquenza, giunti alla vittoria che è un po' quella di Pirro. Comunque, sempre vittoria. Non mi si accusi di monotonia, se torno dunque sull'argomento. L'altra settimana ebbi agio di scrivere quel che io penso non tanto del Barbi, quanto del suo metodo e della sua scuola. Oggi a me piace mettere qualche punto sugli *i*; anche perchè non mi si fraintenda: per esempio, a proposito dell'or citato professore. Del quale non è chi disconosca i pregi ed i meriti notevolissimi; e gli studi pazienti ed amorosi che egli fece, assiduo ed instanca-

(1) Com'è noto, parve un momento che Arturo Farinelli avesse dovuto assumere l'insegnamento Bolognese; ma nella facoltà di lettere di quella Università si ebbe una maggioranza che votò per Barbi.

bile lavoratore e ricercatore, su Dante, basterebbero da soli a rendercelo simpatico e degno della nostra ammirazione. Nè si ha da confondere il solerte e diligente autore della edizione critica della *Vita nuova* con uno dei tanti pedanti dal cervello fossilizzato che borbottano, di tra i corti fiati, la lor frigida e faraonica sapienza da non poche cattedre universitarie. L'ex professore di Messina è notoriamente un valoroso filologo ed uno dei pochi arguti lucidi e profondi conoscitori dell'Alighieri. Ma tutto questo non basta a metterlo senz'altro su Arturo Farinelli e ad imporlo, *o spinte o sponte* a una scolaresca che poco si direbbe voglia tollerarlo: non basta a giustificare il trasferimento di lui da Messina a Bologna, nè a coprire i molti vuoti che tutti — il Barbi è persona nota agli studiosi — riconoscono, non nella sua coltura (direi meglio, vastissima erudizione) che, per quello che vuol essere, è piena e compatta, ma nel suo spirito e nel suo mondo ideale; a giustificare il suo orientamento e il suo metodo, che, detto con tutta franchezza, giunge in lui e nella scolaresca piuttosto ad una meccanizzazione del pensiero che ad una vigile assidua pronta attività critica. Si tratta di metodo — non di persone. Il metodo barbiano (non c'è ombra d'offesa nell'epiteto neologistico), perchè non dirlo?, è la quinta essenza e l'essenza quinta, l'elevazione alla *ennesima* del procedimento critico-storico: l'apice cui possano giungere la solerzia, la pazienza, l'indagine cronologica paleografica, lessicografica, glottologica, le quali vengano ad esercitarsi su di un'opera d'arte. *Melius est abundare...* — naturalmente; e sotto questo riguardo, il Barbi potrebb'essere un vero cronometro di Ginevra

o uno di quei perfettissimi strumenti sismografici che segnano le più impercettibili ondulazioni del suolo: è come un istrumento siffatto o un cronometro svizzero, utilissimo.

La precisione, quando questa occorra, non è mai troppa. Ma il male, anzi il danno, appare là dove si consideri che il preciso lavoro del nostro professore, come dei numerosi suoi discepoli maestri e colleghi, vien compiuto, in base a fisse regole che s'imparano a memoria come un ricettario, sull'opera di un poeta, cioè su di un'opera d'arte: e non come ausiliario o sussidiario a un posteriore lavoro critico — che, se così fosse, non dovremmo che compiacercene — ma come fine a sè stesso. Potrebbe obbiettarsi che fra i molti studenti di filologia solo pochissimi sono in grado di formulare un giudizio estetico e di gustare veramente un'opera di fantasia; e che, pertanto, ai più necessita sopra ogni altra cosa la conoscenza di quel che tutti possono apprendere e tutti possono esercitare: l'indagine storica, linguistica, ecc., ecc. Ma potrebbe anche rispondersi che l'inettitudine o la incapacità lamentata e constatata deriva non poche volte dall'inesperienza e dalla ignoranza del discente: il quale, per esempio, avrà fatto i suoi studi liceali sotto la sonnolenta vigilia di chi sa quale cariatide dell'insegnamento secondario, il cui organo pensante, pietrificato come in un bagno d'acqua d'Elsa, non avrà conosciuto nel vasto mondo più che metafore convenienti e prosopopee pettorute. Che a gustare un'opera d'arte è necessario una lenta ed assidua iniziazione, la quale non si farà certo mai coi decrepiti trattati di rettorica ginnasiali o coi commenti linguistici o le correzioni

puristiche inflitte ai componimenti liceali. Che un insegnamento universitario non dev'essere adattato alla microcefalia di una tribù, ma deve essere animato da una assai più nobile idealità : la cultura, anzi l'alta cultura nazionale. Nelle nostre Università, non si sa bene perchè, è prevalso un indirizzo tra militaristico e burocratico : non si muove dal principio che compito altissimo di quell'insegnamento è fecondare gli intelletti, illuminare la gioventù, agitare i grandi problemi ; si tende a stampare tanti impiegati (professorucoli, dalle facoltà di Lettere) che, automaticamente e con la miglior perfezione possibile, esercitino la loro umile operosità. Si potrebbe finalmente pensar che, se veramente molti son coloro che non sanno muovere i lor passi per altro terreno e che repugnano veramente per debolezza di materia grigia alla seria cultura, questi molti sarebbe opportuno si dessero a commerciare o a negoziare, all'esercizio più confacente dell'impiego tranquillo e modesto, alla coltivazione della terra o delle anime pie (quanti preti, gran Dio, nelle scuole di lettere e quanto disumanamente bestie!).

In ogni modo a un insegnante di tipo Barbi dovrebbe sempre associarsi un insegnante di maggior capacità sintetica e di respiro più ampio. Anzi, in ogni università ci dovrebb'essere tanta libertà che gli studenti potessero eleggersi essi stessi il professore da seguire, fra i liberi docenti, gl'incaricati e gli ordinari ; quel professore dal quale poi sarebbero esaminati. Oggi tutto è coattato. Lo studente deve assoggettarsi a seguire per forza un corso di lezioni fatto chi sa da quale mummia, solo perchè la mummia ha il grado burocratico di professore ufficiale : laddove potrebbe, per sè

e gli altri, ritrarre un utile ben maggiore e un ammaestramento ben più profittevole, o semplicemente non deleterio, frequentando le lezioni di un altro professore, libero docente o che altro. Allora il Barbi potrebbe insegnare la sua filologia, utilissima; ma lo studente potrebbe pure farne a meno e scegliersi un altro maestro, fra i tanti che nella Università dove è iscritto, insegnano. E ci sarebbe una selezione naturale e necessaria, perchè ognuno seguirebbe il suo gusto e le sue aspirazioni, le sue tendenze. Si avrebbe una specie di Università libera, pur non liberissima (che non sarebbe necessario), come, per esempio, si ha in Francia. Ma restando essa così com'è, un insegnante quale il Barbi, non è sufficiente. E poi il metodo storico, col procedimento di certi studiosi da me sinora deplorato, è bene che torni al posto che gli compete e smetta quel suo atteggiamento imperatorio, quella sua falsa aria di principe spodestato e pertanto intollerante e intollerabile, quel disprezzo borbonico per tutto ciò che sconfina dalla grammatica. Esso ha dominato gi troppo e fatto, con l' insipienza di un carnefice monomane, troppe vittime. Ha isterilito e calpestato; ha preferito la stitica escrezione del bracconcello bibliofilo, la nera giuggiola ponzata di molte fiologiche capre, la maleducata costellazione di nerellini lasciata sullo specchio della poesia italiana antica e moderna da molti mosconi di misurato e severo giudizio, niente fantasia e tutti scienza saggezza e dottrina, all'opera di Francesco De Sanctis, poniamo caso, che ancor nel 1898, B. Croce doveva, in un suo scritto polemico, additare all'Italia come un altissimo critico, scagionandolo dall'accusa di cialtrone che i connazionali professori ed eruditi gli

avevano regalato, senza averlo letto o capito. Altri, dicevo già in un mio precedente articolo, sono i bisogni della Nazione, oggi. Come nessun meccanico, che fabbrichi i mille pezzi di una locomotiva, la pretende a macchinista, e nessun macchinista a ingegnere, e nessun ingegnere ferroviario a Steephenson: non si intende la ragione perchè un meccanico o tutt'al più un macchinista della filologia — uno scienziato (così si dicono e... sia) — voglia darsi senz'altro il tono di uno Steephenson, parlando dall'alto in basso a mezzo mondo, come un padreterno che sa tutto e capisce tutto e può far tutto.

Nè s'intende perchè costoro — i miei cari filologanti — abbiano voluto e vogliano castrare il loro spirito (a meno che non nascano con testicoli spirituali condannati alla criptorchia) descrivendocisi e tendendo ad apparire freddi e ponderati studiosi, bilance di precisione, austeri eremiti della scienza, che giudicano l'entusiasmo malattia da ragazzi. Essi si dichiarano superiori. E sono una caricatura miseranda dello spirito forte. Sempre, nei più sacri momenti se la verità ci sfiora, vuol dire che un gran soffio veemente d'entusiasmo ha sollevato l'anima fino a quella. Tutte le ricerche e tutti gli occhiali non servono a nulla, quando non vibri entro di noi la fede e una passione. Ora, guai, dinanzi a costoro, mostrare un lembo della propria anima giovanile, il vigore della propria fantasia: vi giudicano un inetto e vi beffeggiano. È la sorte toccata per non poco tempo al Croce. Il professore Emilio Bertana salutava l'*Estetica* con un *sapevamcelo* così fanfaronesco da far accapponare. Il professore Manfredi Porena scriveva una controestetica

che pare la *Anticrusca* di Paolo Beni. Sghignazzi risuonarono da tutti i lati della rosa dei venti; gli eruditi inorridirono. Il Croce, se non era un signore, sarebbe stato sopraffatto, o, per trionfare, avrebbe dovuto lottare tutta una vita. Ed era il Croce, cioè un uomo che al suo attivo ha qualche duemila pagine di ricerche erudite e storiche.

Altri bisogni, dunque, oggi. E quali siano, proprio il Croce ce l'ha rivelato. Essi tumultuavano dentro di noi, senza che ne avessimo, nel malessere che accompagna ogni gestazione, conoscenza precisa. Esistevano come aspirazioni inesprimibili. Croce ci aiutò a trasformarli in altrettanti atti, ce li espresse lui, c'insegnò la strada per la quale dovevamo finalmente procedere. Ci additò, sopratutto, una verità che era nella coscienza di ognuno, e cioè che l'arte se vuol essere giudicata ha da essere giudicata come arte. Una canzone del Cavalcanti, Michele Barbi la trova molto interessante per le idee che rivelano un momento storico del pensiero italiano, per le varianti che possano rintracciarsene, per le curiosità paleografiche, per la toscana grammaticità: B. Croce la trova bella o brutta, piena e riuscita o fallita opera d'arte. I grammatici col loro malaccorto giudizio avevano dannato alla geenna della loro reprobazione molti scrittori passati e recenti: Croce rese giustizia a molti nomi rimasti, per volontà dei satrapi suddetti, nell'ombra. Giudicavano, i grammatici, in nome dei generi letterari, delle categorie, della morale, o che so io: Croce distrusse generi letterari, categorie rettoriche, pregiudizi morali, estranei all'arte.

Tutto lo scolasticismo infecondo, il didascalismo precettistico era la rocca del dotto di professione dal respiro artificiale. Croce ne sgretolò le fondamenta: e dove prima si vedeva lo sconcio servaggio del *si può e non si può,* in arte, e dell'artista sotto tutela dell'accademia, ora si constata una precisa coscienza di libertà. Croce spopolò l'accademia della gioventù e bandì il verbo della libertà dell'arte. Al purismo intransigente e chiacchierone e senza testa sostituì l'interiorismo e le grandi leggi dello spirito e della coscienza. All'astratto il concreto, all'*ipse dixit* la ragione, alle nebulosità pedantesche la realtà.

Per tutto questo ha rialzato il livello della cultura e della educazione intellettuale d'Italia: insegnando la sincerità e la libertà. Per tutto questo e per altro ancora ci ha rimesso in mezzo alle grandi correnti della vita e del pensiero contemporanei; ci ha dato modo di comunicare con noi stessi, in una feconda introspezione, e con l'arte, ch'era divenuta oggetto di vivisezione rettorica o filologica.

Ed ecco la ragione per cui sentiamo il Barbi e tutti i suoi colleghi storicisti, inferiori al gran cómpito, quello che dovrebb'essere il vero, dell'insegnamento universitario. Ecco perchè non possiamo non sentirci offesi dai rugghi in falsetto che tutti quei valentuomini cacciano ogni volta che essi son guardati appena di traverso. Ecco perchè i loro volti gialli ci muovono a pietà, e perchè non possiamo non sorridere pensando che Michele Barbi ascenderà la cattedra di Giosuè Carducci. E badate, tanto più in quanto il Carducci, a tempo suo, seguì e promosse lo stesso metodo e gli stessi procedimenti.

Ma lui non era un anacronismo, nè un intransigente, nè un sordo; era un grande poeta che, leggendo i *Sepolcri,* si commuoveva.

Ora io non posso figurarmi Michele Barbi commuoversi leggendo i *Sepolcri.*

CULTURA E MNEMOFAGIA.

Fra le molte lettere ricevute in seguito ai miei articoli intorno alla cattedra bolognese, ve n'ha una d'un molto noto scrittore e geniale poeta, insegnante per di più, nella quale è detto press'a poco così:

« Se ritornasse Dante Alighieri in vita è proba-
« bile che Dante Alighieri sarebbe bocciato e G. A.
« Scartazzini eletto ad unanimità di voti ».

E parmi che l'arguto paradosso compendii meravigliosamente la sostanza dell'uno e dell'altro mio scritto polemico. Qualcuno poi, il quale occupa un alto grado nell'insegnamento ufficiale, mi lamenta non poche tra le molte falle cui si deve il lento e lacrimevole naufragamento della scuola universitaria e della cultura nazionale. Nè manca chi m'additi rimedi e proposte intesi a modificare e riattivare le torpide funzioni di questo organismo colpito dal più paralizzante marasma. Faccio, pertanto, tesoro di tutto quanto mi è stato scritto, ed enuncio senz'altro i miei giudizi in proposito.

Ho detto, dunque, già due volte, in che cosa presso a poco consista l'insegnamento letterario nelle nostre Università: insegnamento che si riassume ed esau-

risce nel più anemizzante formulismo, la cui risultanza è la pedanteria, la manìa classificatrice, l'esercizio carcerario della più bruta fra le virtù umane: la pazienza. Ed ho aggiunto che, fino a quando non si farà circolare un po' d'ossigeno nelle buie aule intanfate di mummificante sapienza, e non si riannodi con stretti e saldi vincoli la cultura alla vita, non uscirà mai da quelli ipogei un solo uomo, il quale rechi nella società. con l'insegnamento coll'esempio, con la parola o col libro, una libera ed alta parola, onde siano realmente e veracemente illustrate le ascose vette del sapere. Tanto mi piace di commentare oggi, additando, se è il caso, il molteplice fascio dei motivi che isteriliscono la scuola, e con la scuola la Nazione.

Cominciamo dall'alto.

Il professore universitario una volta era scelto fra gli uomini più insigni per genialità e cultura. Se un poeta, un artista, un critico, coll'opera di scienza o di fantasia, pareva rispecchiare le aspirazioni, le tendenze, i bisogni della sua generazione e attuarli in sè, perfetti, nitidi, consapevolmente, quello e non altri era chiamato alla nobilissima missione; e riusciva, libero e senza censure o coazioni, a imprimere nei discepoli, i quali poi sarebbero stati maestri, i caratteri stessi del suo genio, la forma stessa del suo pensiero: non con la cieca violenza onde oggi si vale il filologo, che sarà poi giudice nei concorsi a cattedre d'insegnamento secondario, o ispettore o che altro, ma con la simpatia ch'ei sapeva suscitare nell'uditorio seguace, con la magnifica luce che sapeva sprigionare il suo spirito vigile e comprensivo. Ogni maestro, dal Poliziano al Foscolo, impersonò l'anima dell'età sua e la riflesse, elaboran-

done gli stimoli, gl'impulsi, il sentimento, il pensiero, nella perfetta lineazione che solo un gran cervello veggente può segnare a fuoco e senza esitanze sul fondo chiaro della coscienza collettiva. E fu un rivelatore, un suscitatore di anime, una voce chiarosonante nella quale consonavano e armonizzavano gli echi discordi e incomposti della moltitudine prona.

Oggi, dopo il Carducci, la tradizione del *maestro* che sappia reggere l'ingegno e la coscienza nazionale, vuole essere per volontà dei pingui impiegati e delle solerti tartarughe dell'erudizione, cacciata giù nella fossa gloriosa del Poeta e si blatera (si blaterò a proposito di Gabriele D'Annunzio) di concorsi e di commissioni competenti, di diritto e di regolamenti. La qual cosa equivale a dire che una cattedra universitaria, la cui importanza pare si delinei ai più soltanto inquadrata entro una questione di stipendi e di personali interessi, s'ha da ridurre nella soffice poltrona d'un burocrate, il quale è trascelto e reclutato fra gli emorroidari e catarrosi eremiti di biblioteca. Da quella cattedra, su cui s'appollaia, l'eremita sedentario ansima e sfiata sulla scolaresca scialba il cloroformio della sua grammatica, della sua storia, disgregata in frammenti micromillimetrici, e perciò troppo minuti perchè possano, anche investiti dal soffio della fantasia più vivace, reintegrarsi d'un colpo in una bella unità viva. Il preconcetto supremamente antiscientifico, che la scienza consista solo nella scomposizione e nell'analisi, nell'isolamento e nello studio dei fenomeni, resecati dall'organismo vivo e studiati come unità per sè stanti, caricaturato nelle scuole di filologia, ha indotto nell'insegnamento universitario metodi disastrosi. Quale

studente di lettere può dire — a meno che non abbia la ventura di seguire uno di quei pochi maestri che l'Italia può vantarsi di possedere e che altrove ho nominato — può dire di conoscere, per esempio, la letteratura italiana? a grandi linee, magari per sommi capi, ma averla in mente davvero, sì da integrarne, con lo studio paziente ed amoroso, il grande organismo palpitante ed aerato? In tre anni il professore svolge tre argomenti: per esempio, Manzoni, Tasso, la lirica del Seicento. Lo studente si presenta agli esami e sul Manzoni e sul Tasso sa un cumulo di inezie e facezie biografiche e bibliografiche; della lirica seicentesca s'è sbizzarrito a leggere, studiare e covare tanta inutile produzione svuotata d'ogni valore estetico e storico: meccanicamente risponde con la prontezza d'un tasto di pianoforte ad ogni tocco del professore, e se n'esce, senz'altro, con un *trenta*, cioè col massimo dei voti. Passa un anno e si presenta agli esami di laurea. Il suo lavoro è impeccabile, non fa una grinza, lisciato, stirato, documentato, postillato, soffocato di note, di richiami, di riferimenti, cruschevole e narcotico, frutto di ventiquattro mesi di vita celibataria trascorsi sur un manoscritto inedito o sur una noterellina d'archivio; e non c'è che dire: è perfetto. La Commissione lo proclama dottore e gli conferisce il *centodieci*. Da quel giorno il dottore può divenire a sua volta insegnante. E non sa nulla.

Il primo concorso che si fece nel 1907, diede la rivelazione di strabilianti asinità. Laureati e premiati, professori incaricati e supplenti, si presentarono alla prova, che doveva mostrarli atti a niente altro che all'insegnamento elementarissimo delle materie let-

terarie nei ginnasi inferiori. Il lavoro scritto aveva per tema non so bene che cosa intorno al Tasso: fra gli altri ci fu un meraviglioso dottore che riuscì a far diventare Angelo Solerti amico del Tasso, parlando con gran sicumera di lettere corse fra l'uno e l'altro valentuomo. Roba da chiodi, ma verità.

E se ne occupò allora il *Marzocco* stesso, lamentando la vergogna che pareva, ed era di fatto, spaventevole. Ora, dove, se non nel metodo universitario, l'origine vera della caseificazione cerebrale di quel povero diavolo e di tanti altri suoi simili, ancor più disgraziati e più analfabeti? Io, che ho anche frequentato scuole di medicina e di giurisprudenza, ho avuto tutto il comodo di constatare l'abisso che separa queste dalle scuole di lettere. E ho veduto anche quanto quegli insegnamenti influiscano sullo spirito della scolaresca e tutto il benefico effetto che una disciplina, non sforbiciata fuori della realtà, della contemporaneità e della vita, esercita sui giovani i quali acquistano quel senso di equilibrio psicologico e quella larghezza d'idee che ci viene soltanto quando ci si trovi nella condizione di essere in continuo ininterrotto rapporto con le cose.

Le facoltà di lettere, e per la natura delle discipline che vi si professano, e per il misoneismo dei maestri, e più ancora per la manìa isolatrice nelle angustie di un fantastico passato (tutto è passato per quei signori, anche la storia di ieri, anche la cronaca di oggi, perchè tutto v'è ridotto allo stato cadaverico) sminuiscono e anestetizzano il senso della realtà, plasmano anime di paglia e cervelli di stoppa, illusi e bamboloni, schiavi e perdigiorni. In un anfiteatro anatomico la fantasia e lo spirito son così desti che un gran soffio di poesia può

dilatare l'anima dell'industre e paziente dissettore: là dentro gli studenti sentono che la morte soffre ed è straziata e dilaniata per la vita. E un lembo di tessuto, ove s'annidavano i germi della dissoluzione, posto sul vetrino d'un microscopio, e ingigantito dalla lente di Zeiss, è, per l'occhio vigile e lo spirito intelligente, un microcosmo i cui indissolubili legamenti con la fragorosa circolazione della vita si disegnano con la potenza ed il rilievo incrollabile della realtà. Scienza e vita, pensiero e pratica, atto e cogitazione, son quivi una indissolubile e piena unità.

In una scuola di greco — più tetra d'un anfiteatro anatomico, d'un gabinetto di patologia — si maciulla Omero e Platone, si rumina una tragedia di Eschilo, si gorgoglia un epinicio pindarico, impoltigliando quella imperitura sostanza di poesia e di pensiero, in pallidi boli nauseabondi, che, senza pudore e senza educazione, vengono espressi, sotto lo stimolo d'eruttazione indigesta, con gravi rigurgiti, dinanzi agli inerti sguardi opachi di una scolaresca, la quale non conoscerà mai nè Omero, nè Platone, nè Pindaro, nè Eschilo. Tutta la profonda e sconfinata umanità che grida e si divincola entro quelle pagine immortali, e scoppia fuori da quei ritmi formidabili e sublimi, chi l'ha mai vista, fra coloro che vi spidocchiano forme grammaticali con selvaggio accanimento e che infliggono ai più stupendi fantasmi dell'arte l'onta del loro contatto senile, appestandone la profumata ed eterna giovinezza?

Il letterato messo su, dunque, pezzo per pezzo, col suo bravo fardelletto di latino, il suo cappuccio di greco, e la sua guarnacca d'italiano, con le brachette di storia e gli usatti di geografia, saldate le membra di

colla glottologica, e pieno il ventre cocomerico di filosofica pedagogia, esce così dall'atrio universitario e si trova per le strade della vita. Ingrottato nella nebbia della sua sapienza, intraprende la sua missione, e va ad insegnare. Parla d'arte e non sa dove stia di casa; si crede il più degno dei sette sapienti, e, con l'aria di un Salomone, inizia la sua opera di ortopedico, storcendo viceversa dove trova diritto, slogando le articolazioni che funzionano bene, stipando di semola i cervelli più elastici, isterilendo i cuori, dimezzando le anime. Siamo come si vede all'insegnamento secondario.

Ora, chi non ha figliuoli o nepoti, che non vadano a scuola? E chi non sa come e che vi si insegni? Quante volte non si vede uno dei nostri poveri ragazzi torturarsi al tavolino per cacciarsi in testa, come dentro la guaina d'un salame, un polpettone di minuzie storiche, di fattarelli insulsi, di nomi di capitani e di gole di montagne, di titoli di libri, di dati cronologici? E quante volte quei poveri ragazzi non si disperano per un componimento, il cui tema è quanto di più bestiale possa darsi al mondo? Temi da far raccapriccio: blaterazioni filosofiche e morali con una crema zuccherina d'esempi che il professore esige; rievocazioni storiche con pronostici da Barbanera; criticuzze comparative fra scrittori lontani tra loro più di un diametro terrestre; illustrazioni di quattro o cinque versi d'un poeta ignoto, i quali non si capisce, così come son dati, cosa vogliano significare; racconti sforzati dentro l'angustia di un motto o d'un proverbio con una finale o diffusa moralità; e chi più n'ha, chè tutti ne abbiamo, più ne metta. Il ragazzo con questa disciplina intellettuale si

insomarisce a vista d'occhio e s'impoltronisce; ricorre al compagno che frequenta la classe superiore e con una scatola di sigarette si fa combinare il componimento: va agli esami e lo rovinano. Se poi scorge a tempo la costellazione della bocciatura che gli oscilla sul capo, fa le sue brave nottate, si tappa in casa, coi suoi libri e i suoi appunti, e, dàlli a studiare, dimagrisce che ci vuole l'olio di fegato di merluzzo per farlo rimettere: e mastica frattanto nomi sopra a nomi, date sopra a date: date e nomi, nomi e date. D'idee manco una: il suo cervello, sotto questo rispetto, è più vergine di Sant'Agata. Ciò non toglie ch'esso sia esaurito e fiaccato, stanco e sfruttato, repugnante a un ulteriore e ordinato lavoro. Ed ecco finalmente il malcapitato agli esami, per esempio, di licenza liceale: ossuto ed angoloso come un attaccapanni, gli occhi infossati e i denti gialli, per lo più molto sporco, chè, per tener dietro a quei nomi, non ha tempo di lavarsi o di pensare alle piccole cure del corpo. Alla salute del quale, in verità, ci ha pensato lo Stato, imponendogli qualche zompo da saltimbanco o qualche arrampicamento su per una pertica, un paio di volte la settimana, in due ore di utilissima ginnastica. E all'esame è davvero un prodigio di abilità: pronto a spadellare con tremula voce quelle date e quei nomi, quei nomi e quelle date, investito dalla inurbana e cattedratica domanda a incastro dell'ex studente, or professore. Ma il volpone se l'è imparati a menadito quei nomi e quelle date, e spiffera giù date e nomi, nomi e date; sicchè tutto va bene.

Quindici giorni dopo non se ne ricorda più una, più uno. Ha la licenza liceale, ed è molto ignorante.

Pensare non sa neanche cosa voglia dire; nè trova il bandolo per indovinare come si faccia a riflettere. D'altronde su che, se della scuola non ha portato via nemmeno un'idea, ma date e date, nomi e nomi? Poco importa; eccolo all'Università, e, più tardi nella vita, professore magari, *travet* di Ministero, e magari, con tanto di laurea, commesso viaggiatore (1).

(1) Così è. La condizione economica del professore di scuole secondarie è raccapricciante. Nella *Ragione* del 14 luglio 1912 io scrivevo a proposito delle ispezioni e dei metodi polizieschi adoperati e seguiti dagli ispettori, s'intende scolastici:

« Chi poi aspetta l'ignoto visitatore, che dovrà con i suoi nervi e col suo cervello vuoto (ricordino i lettori che anche qui si tratta di fatti e non di parole) giudicarlo, il pubblico non può immaginare le umiliazioni e i patemi d'animo cui deve andare incontro. *Si tratta di pane.* E uno di codesti ispettori può con la sua insulsaggine o con la sua cattiveria, strappare il tozzo dagli aridi denti di qualcuno che lavora diciassette ore alla settimana per centotrentacinque lire al mese. Ci sono insegnanti avviliti, preoccupati, ansiosi che durano un anno nell'attesa angosciosa dell'ignoto, il quale si presenta sempre come un *advocatus diaboli*, armato di cavilli e di preconcetti. La mia umanità e il senso di civiltà di ognuno si ribella a pensare che oggi si abbia un disprezzo così selvaggio della tranquillità spirituale e della sicurtà economica di uomini, che, dopo tutto, sono stati esaminati e vagliati, e che poi sono balestrati a insegnare l'alfabeto latino o le quattro operazioni dell'aritmetica in Sardegna, in Sicilia o nei paesi malarici per centotrentacinque lire al mese. Che se non siete sicuri, sottoponeteli ad un'altra prova, ma lasciateli finalmente in pace, e non diminuite un padre di famiglia, abbassandolo ad una eterna condizione di soggetto e di ragazzone che, da un momento all'altro, se vuol dare un pezzo di cacio ai suoi figliuoli,

Immaginiamoci ora un'accozzaglia di questi ragazzi, sfornati dai più remoti licei di provincia, ex seminaristi, primogeniti per lo più, ai quali, secondo una tradizione non so bene quanto antica nel ceto provinciale, è conferita l'investitura degli studî, perchè il gran nome avito sia da un dottore autentico illustrato e immortalato (la qual cosa si ripromettevano un tempo avviando per la carriera ecclesiastica il fanciullo fatale); ragazzi che ebbero, come ho detto poc'anzi, un'istruzione a rovescio, d'una ignoranza che fa orripilare; e figuriamoceli nel momento e nel luogo di confluenza dai piccoli centri nel fiume reale della grande città.

Studiare debbono; c'è quel benedetto nome avito di mezzo. Ma che? Lettere, diavolo: non è quello di Lettere il corso che esige minori spese e le cui tasse sono molto più moderate? Ed eccoli che hanno risoluto: Lettere, con un avvenire un po' modesto, è vero, ma senza troppi aggravi per l'esile borsa domestica;

ha da piegare la schiena, vecchio magari, al primo saccente che va ad esaminarlo. Ho detto anche altra volta le conseguenze di questo stato d'animo: viltà e debolezza. Sarò anche più sincero. Quale insegnante d'Italia osa ribellarsi? Nessun medico e nessun avvocato e nessun mozzorecchi guadagna così miseramente come un professore ed è così maltrattato e perpetuamente offeso nella sua dignità. Chi vuole uomini e non servi e plebe ha da mettere ognuno nelle condizioni di aver coscienza, non solo dei propri doveri, ma anche dei propri diritti, e non ha da trattare nessuno come si trattano i negri. L'esercito, con la sua disciplina intransigente, svolge l'umanità dei soldati e dà loro una coscienza. Minerva abbrutisce le sue vittime.

e poi, il titolo di professore, nientemeno. Perchè è proprio così, e mi rincresce dirlo, l'ottanta per cento degli studenti nelle facoltà di Lettere entrano per questa porta e s'avviano verso l'avvenire cui ho accennato, in quanto hanno quel passato dietro di sè e muovono da quella benedetta provincia che ho detto, con sullo stomaco quel nome avito, che vuol proprio la sua soddisfazione.

E trovano il pane pei loro denti: in fin dei conti s'accorgono che questi studî universitari sono un liceo più libero, senza chimica e senza matematica, senza giustificazione e senza ginnastica. Gli studî, a un di presso, i medesimi. Pedanti da nomi e date al liceo, pedanti da date e nomi all'Università. Studiare dunque — ecco la verità spaventevole — significa ammaestrare la memoria magari alla viltà della formula mnemonica: pensare no, ma sapere questo e quest'altro, e sapere dove è scritto e chi l'ha scritto, e quando e perchè, dove quando e perchè fu pubblicato, letto, commentato, avversato, combattuto, difeso. Memoria, memoria, memoria: e pazienza. Messi in circolazione questi mnemofagi s'arrampicano lentamente, magari sperdendo l'ernia, sullo scoglio dell'insegnamento secondario e rendono agli altri quel che loro fu dato.

Il mondo frattanto cammina; c'è chi specula il cielo col telescopio; chi dentro una clinica sperimenta, indaga e trova modo di lenirci, se non un gran male, certo non pochi acciacchi; chi ventila quegli imponenti problemi sociali che c'incombono come nembi; chi con la meditazione fa un po' di luce nel groviglio dei fenomeni a sè ed agli altri; il poeta che canta, il

musicista che crea, il filosofo che invera, la vita che gode di vivere, la gente che si diverte.

Il letterato ricerca, coi suoi libroni sotto la cataratta inoperabile, le varianti d'un sonetto di Meo Abbracciavacca. E domani l'insegnerà.

Inconsapevole e fiera vendetta!

LE BASI DI UN NUOVO SISTEMA DI ESTETICA.

(L'« ARTE CREATRICE » DI G. A. CESAREO).

In una nota pubblicata nella *Nuova Antologia* del 16 aprile 1912, G. A. Cesareo espone alcune sue geniali idee sull'arte, gettando addirittura le basi di un nuovo sistema di estetica. Il quale se, qua e là, resta quello di F. de Sanctis e di B. Croce, molte volte se ne discosta; e da quest'ultimo anzi teoricamente diverge nella concezione dell'arte in quanto prodotto dallo spirito, e dei rapporti fra conoscenza e creazione.

Lo studio, densissimo d'idee e velatamente polemico, racchiude in sè una solida costruzione speculativa; a cui, se non potranno mancar critiche magari avverse, è necessario rivolgere la nostra attenzione; perchè, fecondo com'esso è di resultati e severamente scientifico, ci rivela, forse meglio di quel che il Croce non fece, la essenza intima e la centrale vitalità dell'opera d'arte.

Vediamo.

È noto che il Croce afferma l'assoluta indipendenza della funzione estetica della intellettiva, sostenendo che quella si regge da sè senz'alcun appoggio. La conoscenza per concetti, secondo il critico napoletano, dipende dalla intuizione: questa, primo grado dello spi-

rito, è affatto autonoma. Indipendente rispetto alla funzione intellettuale, indifferente alle discriminazioni, posteriori ed empiriche, della realtà e irrealità e alle formazioni e appercezioni, anche posteriori, dello spazio e del tempo; l'intuizione o rappresentazione (definisce il Croce) si distingue da ciò che si sente e subisce, dall'onda o flusso sensitivo, dalla materia psichica, come forma; e questa forma e questa presa di possesso è la espressione: prima manifestazione della spiritualità, anzi il segno che separa psiche da spirito. La funzione logica (secondo grado) è posteriore: terzo grado è l'attività pratica (economico-morale) che sta al vertice della piramide.

Ora il Cesareo travolge il rapporto di questi valori.

Anch'egli determina la triplice attività dello spirito, ma in ordine diverso: prima, conoscitiva o teoretica; seconda, volitiva o pratica; terza, creatrice o estetica: e nell'intelletto, nella volontà e nella fantasia riconosce i tre gradi cui esse corrispondono. Il passaggio da psiche a spirito è segnato, non dalla intuizione-espressione, ma dall'attività intellettiva. La volontà insorge, come necessità, subito dopo la percezione del reale, e solo più tardi si muove la fantasia; la quale, secondo le sue fisse leggi inabolibili, genera l'arte, vale a dire la « creazione ». La possibilità di una intuizione pura è un assurdo. « Una intuizione pura, vale a dire un'intuizione senz'alcun riferimento intellettuale, non esiste..... Non a pena il pensiero tenta d'affisarsi in qualcosa, un oggetto o un sentimento, non può farlo che con un atto di astrazione: limitando, nello spazio e nel tempo, ciò ch'era inseparabile nella sua essenza: frantumando in rappresenta-

zioni ciò ch'era l'intuizione totale, una sola; attribuendo le qualità più diverse a ciò che aveva la qualità sola del proprio essere; ricavando insomma dall'infinito vivente le apparenze frammentarie e fallaci. Questo appunto è il mondo dei fenomeni, la realtà sensibile: la nostra attività toeretica non può elaborare altra cosa. E tale elaborazione è per sè stessa intellettuale... Intuizione pura non è coscienza di cose; coscienza di cose è prima di tutto giudizio esistenziale, vale a dire intellettualità. Lo spirito che non distingue ciò che è da ciò che non è, non è ancora cosciente, vale a dire non è ancora spirito. La sola coscienza attribuisce alle cose le loro qualità differenti, le distingue l'una dall'altra, afferma la necessità del pensiero ».

Ora tutto ciò si presta ad una non ardua confutazione, perchè tocca notissimi problemi di psicologia che il Cesareo troppo lateralmente affronta; sebbene le enunciazioni, che da siffatta premessa non necessariamente discendono o dipendono, e che invece ad esse soltanto seguono, non sieno affatto intaccate, e la concezione fondamentale dell'arte che l'Autore chiarisce resti forse la migliore la più piena e precisa che sia mai stata inverata.

Non s'intende, anzi tutto, perchè senza un atto di astrazione di specie logica lo spirito non possa affisarsi in un oggetto o in un sentimento, non possa conquistare la prima e più semplice conoscenza, l'intuitiva. Il dolore che io provo in cospetto di un disastro è fatto di coscienza bensì ma non intellettuale. Astrazione certo v'è, in quanto sul fondo incolore dello spirito spicca e risalta codesta unità sentimentale; ma è un'astrazione *sui generis*, priva affatto di rapporti

logici, di valore intellettivo. Ed io posso, in tanto in quanto intuisco quel fenomeno, esprimerlo con una semplice interiezione, lasciando nella più assoluta inerzia la mia coscienza logica, che solo agisce ed è presente nello spirito quando stabilisce i noti rapporti di causalità, finalità, ecc. Se dalla tenebra della coscienza erompe d'improvviso quella folgorazione sentimentale, che è un risveglio repentino, di cui io rendo il carattere mercè la mia interiezione, avverrà certamente che la mia coscienza stabilisca un qualunque rapporto di esistenzialità; ma non necessario, non presente all'atto intuitivo. È un'altra zona dello spirito che si muove. E se quel rapporto fa violenza e si impone chiaro alla coscienza, esso, purchè io intuisca realmente, naufraga ed è assorbito nella intuizione: è accidente e non un valore interno o un elemento sostanziale o un ganglio vitale.

Il Croce, a questo proposito, s'esprime chiaramente: « I concetti che si trovano misti e fusi nelle intuizioni, in quanto vi sono davvero misti e fusi, non sono più concetti, ma sono diventati, ora, semplici elementi d'intuizione. Le massime filosofiche, messe in bocca a un personaggio di tragedia e di commedia, hanno colà funzione, non più di concetti, ma di caratteristiche di quei personaggi; allo stesso modo che il rosso in una figura dipinta non sta come il concetto del color rosso dei fisici, ma come elemento caratterizzante quella figura. Il tutto è ciò che determina la qualità delle parti. Un'opera d'arte può essere piena di concetti filosofici; può averne anzi, in maggior copia, e anche più profondi, di una dissertazione filosofica: la quale potrà essere, a sua volta, ricca e ri-

boccante di descrizione e d'intuizioni. Ma, non ostante tutti quei concetti, il risultato dell'opera d'arte è una intuizione; e, non ostante tutte quelle intuizioni, il risultato della dissertazione filosofica è un concetto ».

Tuttavia l'intuizione del Croce, secondo quanto risulta dalle parole su riferite viene ad essere qualcosa di molto simile *all'arte creatrice* del Cesareo, la quale è funzione assoluta della fantasia. La fantasia, di fatti, elaborando gli elementi del senso, della conoscenza scientifica o logica, del sentimento, creerebbe la forma nuova e inesistente nella realtà trasmutabile del mondo. In codesta forma le forze determinanti si fonderebbero in una unità — la *resultante* — dentro cui esse agirebbero non più autonome e per sè stanti, ma trasformate e organate in un tutto preciso, altre da quel che prima erano. La differenza fra l'uno e l'altro, fra il Croce e il Cesareo, consisterebbe, pertanto, solo nell'attribuire la priorità cronologica, nel passaggio di psiche a spirito, o alla *intuizione-espressione*, o alla conoscenza logica. Il problema, sebbene il Cesareo lo profili con una seducente lineazione, e lo risolva molto argutamente, a me pare, effettivamente insolubile, per una ragione d'impossibilità, avanti alla quale non c'è che rassegnarsi o rimanere nel proprio convincimento. Perchè, infatti, l'esperienza non ci aiuta in alcun modo a precisare se veramente l'intuizione crociana preceda o no la conoscenza concettuale. Certo pare piuttosto che essa preceda, se i dati fornitici dalla psicologia non c'ingannano. Tuttavia da questo a identificare il binomio *arte-intuizione* ci corre un abisso. E per ciò mi sembra, come poc'anzi dicevo, che, sebbene il Cesareo erri probabilmente nell'affermare,

come primo grado dello spirito, la conoscenza; non erra affatto definendo l'arte come prodotto della fantasia, elaborazione complessa e superiore degli elementi concettuali e di tutti gli altri.

L'intuizione inoltre può esistere senza la coscienza precisa del reale e dell'irreale. Ammettendo che io non distingua ciò che è da ciò che non è, per ignoranza o per insufficiente disciplina dei sensi mal vigilati dai poteri critici, nulla esclude ch'io possa avere, dei fatti e degli oggetti, intuizioni piene e rappresentazioni vivaci, come la psicologia di taluni uomini, dei bambini e delle razze giovani dimostra.

Ripeto, tutto ciò non colpisce la verità delle affermazioni posteriori che, non ostante il giudizio dell'Autore, son tutt'altro che conseguenziali a codeste già esposte. Per il Croce l'espressione è già arte ,e quindi anche una parola ha il suo valore estetico. Questo naturalmente è il punto debole, il tallone di Achille nel suo sistema. Infatti quella parola, anche quando sia il risultato di un'elaborazione interiore, alla quale abbia concorso tutto lo spirito, espressione abbreviata e sintetica di un mondo, è bensì nucleo d'arte ma non ancora arte piena. Ha ragione il Cesareo, a questo proposito, e incondizionatamente. « L'impressione onde muove la fantasia per elaborare la forma, non altro è che un dato, uno stato d'animo, un'appercezione, la quale, essendo una e isolata, non è nè coerente nè incoerente, e quindi non è punto arte. Potrà divenir arte, quando il poeta la farà centro di un sistema di rappresentazioni, obbedienti a una legge comune e dal cui complesso risulti, non già solamente l'espressione di una sensazione o d'un sentimento, mero fatto

di conoscenza, definitivo e sommario, ma una forma che sia veramente e consapevolmente sè stessa, ricca, piena e armoniosa, coerente in ogni sua parte, diversa da ogni altra forma simile, un vero individuale ».

Il punto fondamentalmente differenziale dal sistema crociano consiste nelle discriminanti che il Cesareo stabilisce fra conoscenza ed arte. Caratteri della prima sarebbero: necessità, frammentarietà, possesso di determinazioni individuali; della seconda, libertà, unità nel caratteristico, possesso di un individuale in tutte le sue determinazioni. Ma, come si vede, a parte il concetto fondamentale dell'arte, esattissimo, è questione che ci riconduce a quanto già s'è detto intorno alla intuizione. Si capisce che il Cesareo, negando la conoscenza intuitiva, dia alla parola *conoscenza* un significato molto più ristretto, e quindi la determini soltanto secondo le attribuzioni della conoscenza concettuale. Egli dice: « Ciò che si conosce, in quanto si conosce, non può essere che rispondente o non rispondente alla realtà, *vero o falso*, secondo che la rappresentazione concorda con la realtà (vero) o più o meno se ne scompagna. La conoscenza, anche la più elementare, è un giudizio ». Tutto questo è verissimo se per conoscenza s'intenda conoscenza logica e si escluda arbitrariamente quella intuitiva. La vibrazione di un sentimento, l'ombra d'una nube mobile su una montagna, sono anch'esse conoscenze; eppure non sono nè vere nè false, perchè sconfinano dalla logica. Verissimo, tuttavia, che caratteri della conoscenza logica son quelli determinati dall'arguto critico, e che caratteri dell'opera d'arte antipodi ai primi, son libertà,

unità nel caratteristico, possesso d'un individuale in tutte le sue determinazioni.

« L'attività conoscitiva — ribadisce l'Autore — non può far altro che cogliere in una sintesi solo alcune poche e disperse determinazioni dell'individuale; ma l'individuale compiuto, l'individuale con tutte le sue determinazioni, l'individuale nella sua vita cosciente e nella sua vita incosciente, non è prodotto della conoscenza, è creazione della fantasia: non è il provvisorio della realtà, ma l'eterno dell'arte ».

Che cosa è dunque l'arte?

Per il Croce essa è « espressione d'impressioni » la manifestazione più alta, la cima splendente della conoscenza intuitiva. Per il Cesareo, meglio assai, essa è « la creazione dell'individuale », « il possesso di una rappresentazione in tutte le sue proprietà », un prodotto della fantasia che « per l'appunto comincia dove la conoscenza [logica] finisce »: il risultato della funzione estetica, la quale esige, come presupposti e antecedenti, conoscenza e volontà: elaborazione degli elementi psichici nel crogiolo della fantasia. Nè la fantasia è intuizione, o sentimento o pensiero o volontà: è obiio di tutto codesto nella libertà dello spirito; facoltà che elabora in sintesi tutte le determinazioni dell'individuale. E se la conoscenza [logica] è frammentaria, incoerente, obbiettiva, l'arte, prodotto di fantasia, è coerente, integratrice, libera. Non è essa il vertice dell'attività intuitiva, ma dello spirito che comprende tutto in sè, e lo supera, significandolo in una vita ideale: nè s'accontenta di rappresentazioni quali vengono offerte dalla sensazione; mira invece all'in-

dividuale che non è in natura, creato su dati della conoscenza.

Tutto ciò — verissimo — s'intenderà meglio esaminando i caratteri fondamentali della creazione: libertà, caratteristico, coerenza, che il Cesareo studia ed esamina con molta acutezza.

L'arte è libera. Infatti si sottrae a tutte le leggi della conoscenza e della volontà. « La libertà dell'arte consiste nella creazione d'immagini nuove, di nuovi rapporti, di sintesi interne, non riverberate dalla realtà naturale del pensiero e che solo appariscono nella fantasia del poeta: non hanno valore di verità, ma di bellezza ».

È volontaria. « Non si potrebbe negare che l'arte sia volontà fin nella sua essenza, che è creazione di una forma oltre e sopra le mille apparenze offerte dalla realtà naturale. Chi distingua nella propria coscienza le semplici conoscenze dai fatti d'arte; i fatti d'arte dalle azioni vere e proprie, s'avvede subito che la funzione pratica esige l'esistenza delle cose reali, che è quanto dire la conoscenza, e la funzione estetica esige non meno questa che quella, essendo volontà di creare forme più alte e compiute che quelle della realtà ». A conferma di che, l'Autore aggiunge: « Appunto dal dissidio fra lo spirito e la natura s'è sviluppato il bisogno dell'arte..... Lo spirito, assetato di quella realtà ch'egli sente ed ignora, è costretto a crearsela; a crearsela su gli scarsi rottami che la conoscenza gli lascia: tale funzione è compiuta dalla fantasia... Qualunque nostra più ingenua apprensione delle cose è sempre coscienza di rapporti (fatti intellettuali) e di desideri (fatti pratici)... Ora, come la

realtà in sè non può mai rivelarsi teoricamente allo spirito, esso tende a costruirsene una che gli faccia le veci della realtà sconosciuta, che gli dia l'illusione di essere quella e soddisfi al suo bisogno d'intuir la natura nella sua integrità ».

Questa ricerca sull'origine dell'arte, imbevuta di teleologismo, è assolutamente arbitraria, il punto più debole della dissertazione. Con quali argomenti probatorî potremmo mai dimostrare quanto dal Cesareo viene senz'altro affermato? Forse perchè questo o quell'artista volle creare questa o quella forma saremo autorizzati a credere che l'arte sia voluta? Ma le centomila produzioni spontanee non stanno a provare il contrario? Posto che l'arte è funzione necessaria dello spirito, e che questo esiste in quanto, oltre il resto, è anche fantasia, domandarsi perchè sorga l'arte e perchè esista, equivale a domandarsi perchè esista lo spirito. Il Cesareo affronta l'insolubile problema dell'origine dell'arte e delle sue ragioni, pretendendo dedurre il fatto artistico da un sommo principio che abbracci in sè lo spirito e la natura. Ora, che cosa può autorizzarci a credere che lo spirito, volutamente, crei per integrare ciò che è frammentario, per creare l'individuale che in natura non esiste? Non è mica vero che, se l'arte è creazione dell'individuale e sintesi, coerenza ed equilibrio, e la natura è fenomeno e transitorietà, la creazione dell'individuale del coerente e del caratteristico sia necessariamente determinata dalla consapevolezza dell'insufficiente conoscenza scientifica o filosofica. O almeno è indimostrabile. Come è possibile attribuire l'origine di ciò che è prodotto spontaneo e naturale, a un atto di volontà?

Pretendere che lo spirito possa o no volere la formazione della categoria artistica, sarebbe come far dipendere dalla volontà la percezione o i fatti logici della ideazione, del concetto, ecc. Essi sono spontanei, virtualmente esistono in ognuno. La volontà può bensì impormi di non ragionare, non comandarmi di creare il ragionamento. L'artista può non voler produrre, rendere altrui coi suoi mezzi espressivi il suo fantasma, ma non può comandarsi di creare la funzione fantastica. Essa esiste, indipendentemente da lui, e indipendentemente agisce. Ma il Cesareo a dimostrazione della sua tesi nota, argomento molto debole, che ciascun vero artista sceglie la propria idea fra le mille, le determinazioni più acconce, l'immagine chiara, l'epiteto esatto l'espressione ricca, ecc., ecc. Lo stimolo — dice — gli viene dalla realtà interna o esterna; ma lo stimolo è conoscenza, non arte « qualcosa che il poeta può e non può convertire in arte ».[1]

L'illusione sta su quel *potere*. Una impressione suscita in me un mondo, il fantasma mi balza pieno nella fantasia, m'assedia e mi ossessiona. Esso è nato; nè io posso ricacciarlo nel suo limbo; nè esso è venuto fuori per aiuti ch'io gli abbia prestati. Un artista vero (e il Cesareo che lo è non si capisce come non abbia riflettuto a un fenomeno sì comune) è colui che all'improvviso sente nella sua coscienza già bell'è formato il suo mondo e ne è chiamato a gran voce. Com'è insorto esso? Perchè? Noi lo sappiamo bene; ma appunto per questo neghiamo ch'esso sia stato chiamato in alcun modo dalla volontà. Ora se l'artista sceglie la sua idea fra le mille, vuol dire proprio che il fatto estetico è compiuto e concluso, plurimo e non ancora

unitario, una serie d immagini le quali si presentano sul fondo oscuro del continuo e dell'indistinto e fra le quali s'esercita la scelta. Scegliere è volere, nota a proposito B. Croce, voler questo e non voler quello: e questo e quello debbono starci innanzi già espressi.

Procedendo, il Cesareo studia geneticamente i rapporti fra volontà e fantasia. Se la volontà richiama la fantasia, quasi a comandarle la sua specifica attività, non appena questa diventa attiva, quella si abolisce e s'annichila. La volontà dà moto alla fantasia, non le impone leggi. Quando la fantasia comincia a elaborare la materia delle impressioni, ella si svincola anche dalla volontà del poeta, agisce per sè, obbedisce a una legge sua, che è quella della creazione vivente; tende a staccar sempre più la forma dalla psichicità del poeta, a purificarla d'ogni scoria conoscitiva, a oggettivarla nella luce dell'ideale. L'artista può voler creare uno stato d'animo o un personaggio, non può volere che quello stato d'animo si riveli in un modo anzichè in un altro, che quel personaggio compia o non compia un'azione, dica o non dica ciò che conviene all'Autore.

Dove le ricerche del Cesareo assumono un carattere di ben altra solidità e sono assai più persuasive, lucide e perspicue che non quelle del Croce, è nella trattazione dei due valori fondamentali dell'arte: il caratteristico e la coerenza. Su questo argomento sono incondizionatamente d'accordo con lui, sicchè solo a render completo il suo pensiero riferisco in succinto quant'egli dice su quei valori, senza i quali o diminuendo i quali, l'arte si dissolve o scade.

« Ciascuna forma — dice il critico — ha il suo significato individuale, il suo proprio sembiante, la sua particolare realtà, la sua vita interiore e totale. Questo appunto è il caratteristico ». Il quale, naturalmente, non ha che fare coi pensieri abituali dell'artista, nè con la sua particolare maniera di apprendere la realtà, diversa in ogni uomo. Nell'uomo esiste il *carattere*, ma non l'unità ideale del carattere, il *caratteristico*. Finchè lo spirito vive il flusso continuo dei propri affetti, può, sì, conoscerli, ma non può liberarsene, non può trasformarli nè purificarli, nè ricavarne una interpretazione nuova e totale, non può, insomma crearli. « Un poeta ha un bel mettere sulla carta con tutta sincerità ciò che gli passa dentro: egli non produrrà che una lista di notazioni sentimentali, ovvie, slegate, senza alcuna attrattiva e senza alcuna bellezza. Soltanto quand'egli si sarà sottratto a sè stesso e ricomporrà liberamente nella fantasia quel suo stato d'animo, trasfigurato, arricchito, corretto, divenutogli nuovo ed estraneo, sottoposto alla legge ideale che gli fu data; quando infine, dal tumulto del carattere avrà ricavata la pura armonia del caratteristico, allora, ma allora soltanto, egli otterrà quella realtà superiore che si chiama arte ». Com'è manifesto, tutto ciò anche contrasta con la tesi crociana, secondo la quale, i limiti fra le *intuizioni-espressioni*, che si dicono arte, e quelle che si dicono non arte sarebbero empirici e indefinibili. « Un epigramma, dice il critico napoletano, appartiene all'arte; perchè no una semplice parola? Una novella appartiene all'arte; perche no una nota di cronaca giornalistica? Un paesaggio appartiene

all'arte; perchè no uno schizzo topografico? ». Al che si risponde naturalmente con le parole stesse del Cesareo, la cui argomentazione non pericola da nessun lato. Si potrebbe obbiettare: ma non è esso il caratteristico sempre presente anche nella più semplice espressione-intuizione? O meglio: quella elementare espressione-intuizione, che il Cesareo esclude dall'arte, non può essere suggellata dal caratteristico? Certamente che no: in quanto l'espressione semplice e unitaria, mancando di elementi costitutivi e atti ad equilibrarsi, non può possedere quel supremo equilibrio che è il caratteristico. Dalla qual cosa germoglia un corollario che l'arte in tanto è arte in quanto è bensì unità, ma complesso fuso nell'unità fantastica.

« Ogni forma ha... un carattere suo, vale a dire un suo chiaro sistema di qualità psichiche, il quale assai spesso non corrisponde a quello più o meno confuso del poeta »: ed è la seconda enunciazione: che fra i caratteri dell'opera d'arte e quello dell'artista v'è irreducibilità, non v'è tramite di passaggio, come parrebbe volesse affermare l'arbitraria e omai decrepita definizione « lo stile è l'uomo ». L'altro valore, la coerenza, è così definito:

« Il pregio che più d'ogni altro sembra essenziale all'opera d'arte è la coerenza. E intendiamo di quella coerenza fra tutte le singole determinazioni onde ciascuna non si può immaginare diversa da quella che è, e la nuova forma ci si rivela una, integrale, immutabile, armoniosa, vivente. Non è codesta una coerenza che possa venir giudicata dall'intelletto o dalla volontà, ma solo dalla fantasia. Anzi ciò che è incoerente se-

condo la ragione, è spesso il segreto della bellezza nel l'opera d'arte ». La coerenza estetica non è altro dunque che la reintegrazione dell'unità nella forma che annulla in sè le singole immagini; l'incoerenza estetica al contrario la disintegrazione di quell'unità.

Una siffatta integrazione, che val quanto dire l'evocazione dell'individuale, è descritta dal Cesareo nella sua genesi molto lucidamente, giacchè l'introspezione l'ha condotto pienamente alla conquista d'una verità punto facile a concretarsi nella mente d'un critico che non sia anche un artista. Una impressione della realtà caduta nella fantasia del poeta determina la creazione. Quell'impressione muove dentro « di lui » una folla d'immagini, non già quelle effettivamente avvertite nel momento dell'appercezione e che ora, almeno tal quali, non può ne anco più richiamare e non gli servirebbero più, ma d'immagini nuove o rinnovellate, aderenti alla forma ch'egli ha intravista, le determinazioni virtuali, le piccole percezioni che non conobbe, ma dee creare per dar vita all'individuale dell'arte. Fra queste immagini trasceglierà le più chiare e le più penetranti, quelle che svegliano altre determinazioni inespresse, quelle che improvvisamente rischiarano i più segreti meandri della creazione. E le immagini tutte, tutti i loro rapporti avranno il colore il tono del fantasma vivente, saranno le necessarie vibrazioni di quello, ne illumineranno ciascun aspetto recondito, saranno la varietà coerente nell'unità libera, tutt'intero l'individuale ».

Ora ogni colto lettore comprende quanto nel giudizio di una opera d'arte siano validi sussidi i con-

cetti esposti: e come essi contengano in sè una metodica molto più precisa che non quella contenuta nel capitolo XVI dell'*Estetica* del Croce, una più profonda elaborazione scientifica del concetto d'arte, esaurito sbrigativamente dal Croce nella teoria della intuizione-espressione.

IL VALORE DEL CONTENUTO NELL'OPERA D'ARTE.

Di questi tempi due edizioni della *Storia della Letteratura Italiana* del De Sanctis sono state ripubblicate in Italia, con la cura più amorevole prestata da dotti uomini e da editori solerti. Segno d'un vero risveglio di studi, d'un indirizzo metodico, dirò così, nuovo e divergente dal nudo storicismo, scaduto dalla sua onnipotenza imperatoria. Segno sopra tutto che l'interesse per i problemi estetici in Italia s'è veramente risvegliato, divenendo per taluni magari una preoccupazione.

Mi sembra per tanto di non scarso interesse e di immediata attualità quel che a proposito di talune questioni generali d'arte sono venuto raccogliendo in queste note.

Gli estetici contemporanei, almeno i più seri, son d'accordo nel riconoscere, nella valutazione d'una opera d'arte, l'assoluta necessità di trascurare il contenuto, in quanto esso è un contenuto, non certo in quanto esso è materia di conoscenza intuitiva o d'elaborazione fantastica espressa in quella forma individuale e non in un'altra. Il De Sanctis fu il primo in Europa, il primo in ordine di tempo, a travolgere i vecchi sistemi d'estetica e i loro pregiudizi fondamen-

tali che variamente avevan dominato nella antichità, nel Medioevo, nel Rinascimento, presso i Romantici. B. Croce codificò in una organica e poderosa filosofia della espressione codesto pensamento del De Sanctis, coordinandone gli elementi ed elevandoli a sistema. G. A. Cesareo — il solo che in Italia, da una cattedra universitaria, seppe essere al corrente degli studi di estetica — in un recente saggio pubblicato nella *Nuova Antologia* (L'Arte creatrice) sebbene diverga dal filosofo napoletano e molto di suo riveli intorno all'arte e ai necessari elementi che la costituiscono, la individuano e la integrano; è per altro concorde nel riconoscere la necessità di trascurare il contenuto, proprio come il De Sanctis e il Croce, o di considerarlo solo in quanto esso è materia di espressione.

Confesso di non esser pienamente convinto di codesta necessità e di codesta trascuranza e ne dirò brevemente le ragioni, tanto più che già altri, come G. Boine, sollevarono i lor dubbi intorno al delicato problema, e intesero a correggere, secondo il loro modo di vedere, l'assolutezza della dottrina dei due critici viventi e del De Sanctis, la quale, in verità, è in parte diversa.

Si domanda, dunque, anzitutto: è esso sufficiente criterio nel giudizio di un'opera d'arte quello del *caratteristico* e del *coerente* (dottrina del Cesareo) o della pura intuizione crociana? Cioè: nel giudizio di un'opera d'arte agiscono e debbono agire soltanto questi elementi, essendo stato messo da parte il contenuto, in quanto tale, o qualche altro, non ostante la nostra volontà e il nostro metodo, se ne insinua, nel ragionare che facciamo, e preme sì che, anche contro

ogni vigore di teoria preordinata, ci orienta più verso una affermazione che un'altra, e ci spinge a *sentir* come bello ciò che soltanto secondo quei criteri potrebbe sembrarci mediocre o addirittura fallito? In altri termini, il *Ça ira* del Carducci tocca esso abissi così profondi e vette così alte come il *Crepuscolo degli Dei?* *Le Voleur*, di H. Bernstein, ci travolge in oceani così formidabilmente illimitati come l'*Amleto?* Perchè, ognuno lo sa, il *Ça ira*, nel suo genere, *Le Voleur*, nel suo genere, son opere perfette. Chiare, piene intuizioni, elaborazioni fantastiche precise, sinceramente espresse, vigorosamente scolpite, nè mai tradite da venature estranee, che so, filosofiche, sociali, o da insistenze letterarie, o da riflessi di modelli; nè mai forate da quei pure impercettibili buchi che smagliano irrimediabilmente nei lor tessuti le opere d'arte che addimandiamo sbagliate: buchi che rivelano la insufficienza fantastica momentanea o abituale dello scrittore, la paralisi accidentale o necessaria d'una intuizione o d'una fusione d'elementi della conoscenza nel crogiuolo della fantasia. Eppure, *Le Voleur* e il *Ça ira* non esercitano su di noi quella forza d'impressione, non ci avviluppano nelle loro spire con quella veemente onnipotenza onde riescono ad avvolgerci e a farci loro, totalmente, trasformandoci lo spirito che non sa reluttare e resistere, il *Crepuscolo degli Dei* e l'*Amleto*. Perchè? Ci sono nell'*Amleto* non poche scene false, cioè sbagliate, cioè artisticamente brutte; c'è nel *Crepuscolo* qua e là tale falla che basterebbe ad affondare un naviglio. Non ostante, altra è l'anima con cui io leggo l'*Amleto* o mi faccio suonare il 3° atto del *Crepuscolo*, altra è quella onde assisto a una

rappresentazione del *Voleur*, o leggo il *Ça ira*. Il perchè a me pare stia solo in questo: che Wagner e Shakespeare hanno un lor modo di gettarsi per i profondi pelaghi dello spirito, che ad ogni colpo delle loro braccia titaniche, la più remota sostanza che dorme nella più remota notte abissale dell'anima, rimugge alla superficie: ed ognuno che abbia piena e completa vita interiore, *sente* di trovarsi innanzi alla rivelazione di ciò che v'è di più *interessante* per lo spirito, di più *grande* nella vita, di più *sconvolgente*, di più *profondo* nel mistero dell'essere. In una parola: sente d'essere in cospetto d'un rivelatore. Non so chi potrebbe dire a sè stesso con tutta sincerità questa proposizione, la quale, in effetti, è il resultato delle teorie estetiche contemporanee: l'*Orestea* d'Eschilo, l'*Antigone* di Sofocle, il *Re Lear*, *Macbeth*, mi *piacciono* tanto quanto una elegia di Tibullo, o un'ode di Orazio — sia pur le più perfette. Non so, dico, perchè è certo che Shakespeare, Eschilo o Sofocle, in virtù del loro contenuto, hanno potenza di far vibrare nella sua interezza lo spirito, di svegliarlo a una superior forma di vita, terribilmente intensa, così come Orazio e Tibullo, *assolutamente*, sempre per ragione del loro contenuto, non possono. Questo contenuto — cioè il *mondo* del De Sanctis — ha dunque il suo valore non di qua o di là dall'opera d'arte, ma nell'opera d'arte: e non solo in quanto esso è espresso in una forma, è stato assorbito nella forma, ma, parrebbe, nella sua autonomia. Tutte le obbiezioni che potrebbero essermi mosse le vado risolvendo nel corso del mio ragionamento, sicchè procedo oltre.

Sorge ora una seconda domanda: qual parte si dovrà dare al contenuto nel giudizio di un'opera d'arte? Cioè: si dovrà o si potrà fare una legittima valutazione di opere d'arte a seconda del contenuto? Il mondo dell'artista vuol essere studiato solo storicamente, e come elemento biologico della forma, o anche come per sè stante? Da quanto ho detto consegue necessariamente ch'esso, anzitutto — trattandosi d'arte — ha un valore in quanto è o no bello: vale a dire in quanto è forma o no; e in questo nulla trovo di più esatto che la teoria del Croce o del Cesareo; ma, pari le condizioni fra due opere d'arte, la pienezza fantastica, l'obbiettivazione di un mondo in una coerente espressione, rivelatrice d'un infallibile *caratteristico*: questo mondo potrà bene affermarsi superiore a quello, quest'opera d'arte, *in ragione del suo mondo*, superiore a quella: l'*Alastor*, la *Sensitiva* o l'*Epipsychidion* di Shelley, qualcosa, infine, d'un po' diverso da una romanza del Berchet, da un poemetto del Pascoli, dall'*Idillio maremmano* del Carducci. Altro mondo — altro contenuto. La *Vita nova* è nutrita da correnti siffatte che hanno sorgenti altrimenti profonde di quel che non abbiano i tenui rivi onde s'alimenta, per esempio, la poesia amorosa di Lamartine. Croce, nella sua conferenza di Heidelberg, che è in gran parte una modificazione correttrice della teoria della pura intuizione, parla d'una violenza di sentimento che molte volte fa perdonare all'opera d'arte i suoi difetti: sentimento che starebbe a rivelare la sincerità del poeta. A me pare che sia meglio parlare di una più o meno profonda *umanità* del contenuto, la quale eleva o abbassa il livello dell'opera stessa. Un canto del Leopardi vi fa perdonare molte espressioni

indigeste e molti emistichi tolti a prestito non fosse altro dal Petrarca; perchè non soltanto Leopardi, come potrebbero facilmente obbiettare tutti i crociani, rinnovò, fece suoi quegli emistichi o rinsanguò quelle espressioni del suo più puro sangue; ma anche perchè nel suo canto ricircola tal vita e tale umanità che lo spirito non solo è soddisfatto, ma non ha tempo o modo di esser sì frivolo e vano, *sì vuoto di vita interiore* da non sentirsi dominato e soggiogato, violentato come dalla mano d'un gigante. Il *Faust* di Goethe ha parole di una tale risonanza, la polifonia del *Tristano* ha canti suscitatori di tali echi, che poco deve importarci il filosofismo goethiano, o il prestito wagneriano, se veramente *sentiamo* ciò che d'imperituro pulsa dentro il cuore inesausto di quei due capolavori. Chi ha cuore di leggere la *Giostra* del Magnifico Lorenzo dopo la scena tra Faust ed Elena? E chi di suonare un minuetto di Boccherini dopo l'oceanico secondo atto del *Tristano*? È questione sempre di contenuto. Ed esistono — nè si può negare altro che per amor di tesi — parole rivelatrici che sono senza altro il segreto della grandezza di certe opere. Consegue dunque un corollario: la grande arte è altresì opera di grande rivelazione. Il grande poeta è altresì grande rivelatore. La morte di Ettore, il grido tragico di Cassandra, il suicidio di Aiace, la follìa sanguinaria di Otello, la visione beatifica di Dante, lo sforzo ciclopico di Leopardi per ascendere dal suo inferno nel mondo dei vivi e per decifrare le oscure parole del destino tracciate su orizzonti di disastro — sono cotali rivelazioni che appartengono a una sapienza superiore a quella di Francesco Petrarca o di Ugo Foscolo. Tutti

i grandi poeti hanno scavato nelle viscere della loro anima verità incandescenti che dormono nella cupa umanità d'ogni uomo. Certo, la conoscenza di tali verità genera un piacere che non può essere estraneo al momento del giudizio estetico, e fa parte integrante del complesso piacere del bello. È questione di autoanalisi, d'introspezione. Il mondo dichiarato da un poeta, apparendoci come piena e armonica forma, è infatti l'espressione dell'oscuro mondo che s'agita nelle nostre oscure coscienze, balzata alla luce d'improvviso, nella luce meridiana della bellezza, eternamente giovine, superbamente chiara.

Cotesta *umanità* potrebb'essere il criterio basilare dell'*interessante*.

La parola è vecchia, il significato che io le attribuisco è nuovo. I romantici italiani parlarono in modo diverso dell'*interessante;* ma la loro estetica si conciliò, riguardo all'argomento, in questa conclusione: che *interessante*, fosse ciò che *storicamente* può interessare. Quel che oggi piace, dunque, domani non piacerà più. E così l'interessante di ieri non è più quello d'oggi. Dottrina cervellotica che suggerì non poche sciocchezze a Ermes Visconti, e traviò persino l'equilibratissimo spirito di A. Manzoni. Il quale, credendo di scrivere un libro interessante pel contenuto, dettò i *Promessi Sposi*, capolavoro interessantissimo per l'arte, noiosissimo pel contenuto. Così come io l'intendo, il criterio dell'*interessante* ha un valore ben altrimenti scientifico. In noi tutti, senza eccezione, o con tali eccezioni che non debbono esser prese in considerazione, c'è una normale *scala di sentimenti, di mondi inespressi, ma fluttuanti, amorfi e presentiti dall'a*

coscienza, per cui possiamo dire che, per esempio, più elevati siano certi moti, meno certi altri, e altri inferiori e trascurabili; per cui possiamo sostenere che i vertici dello spirito vibrano e vivono soltanto quando l'urto di certi pensieri e di certi sentimenti l'investe e li scuote, e che, per una infallibile e ineccepibile necessità psicologica, ciò che s'agita su quei vertici o ciò che si convelle nelle profondità sotterranee del nostro *io* ci appare come assai più *interessante* che non il resto. I dibattiti interiori, le funeste febbri della passione, l'adorazione mistica, il senso pànico del discioglimento di sè nel Tutto, o la religiosa ascoltazione del ritmo universale che si ripercuote nel centro stesso dell'anima come in una cavità sonora, l'urlo dell'angoscia e l'impeto del sacrificio, ci commuovono, anche non essendo arte, ma solo fatti spirituali, ben altrimenti che il casto affetto di Filemone e Bauci o lo anacreontico compianto della ebra vecchiezza inetta più a godere. Ci sono poli dello spirito ai quali tutti insensibilmente tendono; ma che raggiungono solo gli esploratori la cui fronte raggia di stelle. Ora colui è proprio uno di codesti esploratori, che, investito dai supremi soffi della vita interiore, getta nella parola, nel marmo, sulla tela, nelle note musicali, la più chiara, la più profonda significazione, direi la voce, di quei soffi. E questo è certo maggior poeta che non l'altro, interessato delle brezze di corto respiro, o dei quotidiani e più elementari sentimenti, dei meno cozzanti, dei meno febbrili, dei meno *ciclici* (*ciclici* in questo senso: che, dotati di una potente forza centrifuga taluni sentimenti o talune immagini sciolgono la loro corsa nel silenzio dell'anima e nella lor furia

circolare attraggono e bevono, come i cicloni la tromba marina, la più profonda *umanità* dello spirito, tutto lo spirito). — Ed ecco come un candelabro del Cellini *bello* quanto il *Giudizio* del Buonarroti, non ha con questo nessuna parentela, non scava nulla in noi, non muove echi, non sveglia risonanze. Nessun estetico credo penserà sinceramente il contrario.

Ma non bisogna però confondere questi valori di contenuto con la forma sbagliata. È un errore al quale s'andrebbe incontro senz'altro, se esso non fosse avvertito. Cioè: per me il contenuto in arte ha valore limitativo solo quando sia forma, non quando esso non ancora è stato espresso o è stato espresso male. In un errore siffatto è facile cadere, e non di rado il critico vi costruisce su il suo sistema o il suo giudizio. La *Traviata* ha un contenuto che poteva assurgere alla *bellezza* del *Tristano*: un contenuto che non ha però trovato la sua forma. Aleardi scrisse una lunga tantafera, il cui contenuto Pascoli riprese liberamente, quando pensò l'*Etèra*. — Ma l'*Etèra* è un capolavoro, e i versi dell'Aleardi roba da dormire in piedi. Ciò vuol dire che molto di frequente il poeta, l'artista, chiunque insomma al quale balena la folgorazione d'un contenuto, molto di frequente pago di quel che ha veduto nell'attimo del baleno, tenta di esprimere la sua visione senz'altro, anche quando la tenebra abbia tutto ingoiato. — C'è l'uomo di gusto, che inibito da una potente autocritica, getta via l'abbozzo informe ed esanime; e c'è la pomposa e cieca vanità del poetastro che mette in circolazione il burattino di cera: voglio dire, per esempio, Leopardi, e giusto Aleardo Aleardi. Accontentandosi di quella visione sommaria s'è infatti facilmente indotti

in errori colossali. Il contenuto che pare sia lì sotto i nostri occhi non c'è per nulla; c'è un'ombra invece, che la nostra *immaginazione* ha costruito pezzo per pezzo meccanicamente e che con tutti gli sforzi rettorici, le voci false e i toni sbagliati ci industriamo di esprimere. Insomma si avvera un fenomeno comunissimo: non un contenuto esprimiamo, ma l'assenza del contenuto. Il fiuto ci porta verso di esso, balenatoci per un attimo agli occhi, e nell'ombra che lo ha travolto noi vi giriamo attorno, pazientemente, senza mai cascarci in mezzo, senza mai rompere la notte sorda che lo avvolge. Verdi, sempre per un esempio, aveva una donna come la protagonista del mediocre romanzo di Dumas: e ne poteva cavare, come da una guaina, tutta la umanità profonda che vi dormiva dentro, inerte, addormentata come la Walkyrie nel fuoco. Aveva un uomo ardente di passione, l'ombra della morte sui due amanti, inchinata e oscillante, con l'unghiata mano pronta a ghermire. Aveva il risveglio di un'anima i cui piedi pestavano il fango, i cui occhi antivedevano l'aurora, nel momento stesso che alle spalle le sorgeva lo spettro predace. Aveva questo ed altro: nembi di dolore, gridi di angoscia, desolazione di silenzi meditanti la fine, e un crollante incendio d'amore, i cui morsi sonori acceleravano la morte. In una parola, un lembo di vita, nudo e tragico: ponendosi sul quale tutti gli orizzonti gli si sarebbero aperti e avrebbe intravisto gli oscuri fili che legano l'uomo alle sorti dell'Universo. Che vide? Che intese? Nulla. S'accorse solo una volta dell'immensa umanità che aveva fra le mani e che vilipendeva fra un ballabile e una cabaletta, quando gli sgorgò da tutte le vene quel mirabile

pianto che è il preludio dell'ultimo atto, e qualche canto, qui, in quest'atto. Monti ebbe contenuti vastissimi; ma quando solo una volta ci si avvicinò? Erano materia di conoscenza logica, non fantastica: inerte, senza nervi, senza vibrazione, senza suono, senza luce: la statua di creta, non l'Adamo di carne.

A tutti codesti contenuti *non visti* va pertanto negato ogni valore trattandosi d'arte. Anzi, essi ne hanno uno negativo, in quanto non sono forma.

F. T. MARINETTI.

L'Italia delle parrucche, l'Italia timorata di Dio, accademica, arcadica, professoresca e borghese, finge ancora di non essersi accorta di uno fra i più alati ardenti, inesausti, fieri, e giovanilmente audaci poeti che profonde con l'inesausta ricchezza d'uno spirito titanico l'onda del suo canto pel mondo, sgomentando la gente per bene, infiammando i volenterosi, suscitando mille echi di speranza in chi non è ancor morto assolutamente. Tutto il mondo civile ha tributato un plauso a questo fra i più originali artefici nostri che scrive nella bella ricca armoniosa lingua di Francia. Da Henry Bataille a M. Zamacois, da Ch. Bert a Urbain Gotier, da P. Jobbé Dubal a Guy Launay a H. De Regnier a Bertrand Gros a Françis Chevassu a Nozière Joseph-Renand, a Adrien Frissant a Fernand Brulin.

Chi vuol conoscerne il temperamento originale non ha che a leggere il suo ormai noto manifesto del Futurismo. In esso v'è come in uno specchio rifranta la personalità psichica del poeta. Lasciamo al pubblico dei parrucchieri e dei curiali la stupida frase che Marinetti cerchi in tutti i modi di imporsi e di battersi attorno una fanfara, sia pure di strepiti, per farsi no-

tare. È vero. Ma chi ha letto un solo libro di lui si è accorto senza altro che si trova dinanzi a un poeta sincero, a un poeta grande con una sua ispirazione personale con un suo genio orientato là dove tutta la somma dei suoi istinti inevitabilmente lo volge. E se di sincerità s'ha da parlare, questo proprio è il caso. Nessuno, in arte, più sincero di lui: ciò che qualche volta determina in lui magari la frase piatta e triviale. Chi, artefice consumato come lui, non la cancella, quella frase, al posto della quale poco gli costerebbe incastonarne una bene e rettoricamente orpellata, ma la abbandona al suo destino, là dove era necessario alla sua ispirazione obbiettivata si trovasse, è poeta davvero sincero che del pubblico grosso, quando modula la melodia del canto, se ne infischia e ne fa a meno.

Il manifesto del Futurismo è espressione del suo temperamento, dicevo; esso è come una chiave per interpretar la poesia di Marinetti, poichè in questa v'è inconsapevolmente la ispirazione, i cui elementi e motivi in quello sono stati ridotti a una espressione logicamente catechistica. Lo riproduco per intero, chè ad ognuno sarà facile cavarne fuori le significazioni più serie che in esso si contengono:

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.

2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.

3. La letteratura esaltò, fino ad oggi, l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno.

4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo, un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.

5. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa essa pure, sul circuito della sua orbita.

6. Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.

7. Non v'è più bellezza se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.

8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... perchè dovremo guardarci alle spalle se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poichè abbiamo già creata l'eterna velocità onnipossente.

9. Noi vogliamo glorificare la guerra — sola igiene del mondo — il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.

10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.

11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne, canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche: le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichìo di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli di acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aereoplani la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folle entusiasta.

Il secondo, il terzo, il quinto, il settimo, il nono, il decimo, l'undecimo comandamento chiudono un consiglio e incastonano una volontà sì brillante che l'Italia avrebbe dovuto glorificare, invece di inveire col bruto urlaccio sopraffattore delle folle ignoranti e pigre al poeta della religione nuova. Si badi: quel manifesto è bensì, come ho detto, il riflesso del temperamento di Marinetti, ma risponde d'altra parte ai bisogni più urgenti della nazione, è l'eco di tante concordi voci, che la coscienza nazionale sa di aver espresso come voto aspettazione desiderio. Da un pezzo l'Italia, pur vivente il colosso Carducci, bamboleggiava in un senile ciangottìo poetico di sentimentalità frolle e cascaggini nauseabonde. C'è tutta una letteratura fumosa e foruncolosa di pubertà precoci, malate di masturbatoria malinconia tomasogrossiana e aleardoaleardiana, salsificata di brodetti maeterlinckiani e lafor-

ghiani; c'è tutta una prosa narrativa sfiaccolata, cartilaginosa, smidollata e spinitica, dove il luogo comune fa recere di schifo; tutta una castrata romanticheria di sesto ordine che fa accapponare: opera di implumi vecchi assuefatti alla ciambella di gomma. Ora fra codesta genìa menestrellesca, fra la gelatina spappolata di codesta implume produzione letteraria fa bene a chi ha sani i nervi e i polmoni, sentir dire da un giovane di forte cuore e di tetragono spirito, sopra cui ben passò il diluvio di tutti i dolori umani, che nella sua poesia vuole come necessità del suo istinto splendere la trimurti dell'audacia della ribellione e del coraggio. In fondo siamo a Carducci. E meglio ancora fa sentir negata, con una energia che sa di sormontare ogni impedimento, la letteratura sonnacchiosa e narcotica, statica e mistica; però che ad essa si vuole e si osa finalmente sostituire quella della forza e della violenza, la grande poesia, in altri termini, che esalta e schiaccia col suo sandalo alato e compatto di una antica Niké austera tutta quell'ignobile fanghiglia o quella chincaglieria da bazar o da casa di tolleranza, dove la meretrice cristiana infiora di rose infami l'immagine oleografica di Maria.

Nulla più della macchina ci esalta oggi: la macchina meravigliosa, slanciata in corsa di vertigine per le vaste strade del mondo, alzata a voli icarici pei cieli senza macchia. Una locomotiva o un auto, un velivolo o un transatlantico, fanno battere d'entusiasmo il cuore di chi sa ammirare il presente, la cui faccia radiosa si volge all'avvenire di luce e di conquista. Ognuno di questi organismi di ferro e di ottone, di acciaio e di legno, perfetti come uno dei più perfetti

esseri viventi, ha nella sua caldaia o nella sua pila, nel suo motore o nelle vertebre della sue ali equilibrate, una scintilla prometèa del grande cervello umano che specula e conquista, si scatena dalla catacomba del passato verso la sonora realtà dionisiaca del Domani. E che dice Marinetti? « Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante la cui asta attraversa la terra lanciata a corsa essa pure, sul circuito della sua orbita ». Stupenda corrispondenza, adattamento meraviglioso — che l'istinto ha sanzionato con la sua furia indomabile — alle divine leggi immutabili della Vita!

Ogni grande rivoluzione è cieca, però ch'essa sia animata da uno spirito intollerante, in virtù del quale soltanto compie il miracolo e s'afferma. Questo s'ha da tener presente leggendo il settimo comandamento: « Non v'è più bellezza se non nella lotta ». Il che tradotto da noi significa: « Io, Marinetti, prediligo la poesia per le cui spirali soffia l'urlo della violenza e della lotta avventata contro ogni muraglia eretta dal buon senso dei più, che è bestialità ontosa. La guerra è una di queste fragorose aggressioni: o guerra di redenzione o guerra di conquista. V'alita, in essa, sempre un respiro eroico, vi pulsa sempre un cuore centrale di vetusta fibra, indomabile e romana. Perciò, che la guerra fa la storia di Roma stessa, e la sapienza italica mai risplende così terribilmente come nel bruto e divino travolgimento d'una battaglia strepitante.

« Noi vogliamo glorificare la guerra, dice Marinetti — sola igiene del mondo — il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore ». Quando sulla nazione gravi la zampa unghiata dell'animale rapace di governo e la

nazione, nei suoi muti concili, elegga l'uomo adusto e senz'ombra, di pallida fronte e d'occhio febbrile, a commettere la strage incendiaria e dinamitarda: bene sia, e gloria a quella nazione. Si direbbe che dentro l'espressione lapidaria del manifesto si divincoli lo spirito tormentoso di Machiavelli o di V. Alfieri: Vittorio Alfieri che nella *Tirannide* proclamava la legittimità del tirannicidio: N. Machiavelli che lo esaltava nella formidabile *Deca*.

Chi non s'è sentito muovere a sdegno oggi, in Italia specialmente, osservando lo spettacolo offerto dalla nostra cultura officiale e burocratica? Cos'è la scuola? Semenzaio d'ignoranza e reame di pedanti evirati, imperio della cialtroneria mascherata di sapienza. L'Università è un pantano filologico. Le zucche svuotate d'ogni sapere, d'ogni pensiero, impermeabili alla luce, navigano su quel pantano trionfalmente; e dietro si trascinano nelle barchette di sughero gli sciancati coboldi che domani saranno anche essi nocchieri: viaggiano, ahimè, non verso l'avvenire; ma, a piccole giornate, sordi a tutto, ciechi a tutto, verso il passato rimorto. Chi sa farlo vivere quel passato pregnante di fiamme come un vulcano? Chi scarcerare la vita dai viluppi erbosi che crebbero su di esso o lo soffocarono; o rianimare il fuoco che cova perpetuo sotto la cenere fredda? Ombre sono: ed essi: le zucche filologiche di fegato grosso: si brontolano in lor latino l'anatema contro ognuno che tenti di gettarle via, involucri di putrefazione. Questo s'ha da fare. Perchè? Perchè così è stato fatto sempre: essi rispondono: Marinetti (e quante volte l'Italia non aveva già protestato?) grida: Nossignori: s'ha da far quello che noi

vogliamo. E poichè voi ci mettete innanzi questo vostro mummificante passato noi la dissolviamo e vi ricacciamo sotto le sue macerie, voi cocciuti mentecatti e servi del feticcio accademico. Ciò vuol significare il comandamento decimo.

Di rimpetto al passato del pedante s'erige e torreggia il presente: Le grandi folle agitate dal lavoro dal piacere o dalla sommossa; « le rivoluzioni nelle capitali moderne »; « il fervore notturno degli arsenali e dei cantieri »; « le stazioni », « le officine », « i piroscafi avventurosi », le locomotive, « il volo scivolante degli aereoplani »: tutta la vita, la nostra vita, l'affermazione più eroica più energica più violenta della nostra vita contemporanea. Lasciamo andare — dicevano i romantici del 1816 in Italia — il mitologismo e il classicismo, più rancido che cotenna porcina d'un anno. Cantiamo il presente, ispiriamoci all'oggi: combattiamo le battaglie alle quali ci chiama con tutte le sue buccine il presente, avventiamoci contro ogni tenebrosa forma di errore di male d'ignominia. E rinnovarono la nostra poesia che confettava un paganesimo fossile. Lasciamo da banda — dice oggi Marinetti — quel che l'accademia ha numificato: respiriamo con polmoni capaci l'ozono che fluttua nell'atmosfera odierna: la vita stessa baleni dentro la volontà del nostro canto, molteplice e varia, polpa e spirito, con quel volto che le s'irradia di tutta la gioja delle sue conquiste.

Questo è il nucleo fondamentale del pensiero di F. T. Marinetti. Da quel nucleo si slacciano prodigiosamente le sue fantasie poetiche, il ricco tessuto della sua arte aerata ed elastica, pervasa d'un sangue che si

direbbe divino. Questa è la sorgente onde scaturisce il fiume armonioso della sua poesia, gonfio talora come un Nilo, dalle mille cateratte come un Niagara. L'ideale della forza della conquista e della pienezza umana splende d'intemerata folgorazione sulle acque travolgenti. Ma un'intima contradizione stride nello spirito del poeta.

L'ideale è bensì orgiasticamente osannato:

Beau destin, garde-moi de l'haleine effrayante
aux torpeurs homicides, que verse par bouffées
blanchâtres le Dragon immobile qui dompte,
entre ses griffes d'or, la topaze incendiée
da la gare aux mille feux hallucinants de phare!

Hurrah!... partons, mon âme, évadons-nous
par delà le ressort des muscles déclanchés,
par delà les confins de l'espace et du temps,
hors du possible noir, en plein azur absurde,
pour suivre l'aventure romantique des astres.

La Chimera è, con ardenza spasmodica, carezzata vezzeggiata, adorata, l'anima genuflessa:

O Tocsins affolés du Remords!
O Tocsins du passé, que me reclaméz-vous?
Et pourquoi s'acharner à mes trousses véloces?
N'avez-vous pas souri d'une infernale joie,
n'avez-vous pas joui et ruisselé d'ivresse rouge
dans les rides profondes de vos murs millénaires
en contemplant mon beau visage de lumière,
tandis que me haussant sur la barre des étriers,
je brandissais plus haut que le zénith,
ma fulgurante épée d'Archange satanique,
ma belle épée plus souple qu'un beau rayon de lune.

Di fronte ad essi, all'Ideale e alla Chimera, rampa il mostro della negazione e del dubbio — Che cosa è l'amore? Ecco come il poeta piange al cospetto della sua donna; quel che la voce misteriosa dell'Infinito, prorompendo dalla formidabile bocca equorea, gli grida:

Hélas, ma bien aimée, tu es pour moi
plus triste et plus lointaine entre mes bras,
qu'une intangible Etoile naufragée...!

La voix de la Mer

Pars donc, ô mon enfant, braquant les yeux de ton délire!
Escalade les brunes montagnes de la nuit,
visite les Etoiles, une à une,
ces villes d'or maudites aux créneaux de diamant,
que tu rencontreras, de distance en distance,
sur l'immense Voie Lactée!...
Tu t'en iras par les chemins du Ciel
de firmament en firmament,
suivant au loin le clair sillage d'une comète,
haletant de désir vers Celle que tu portes
.... enchaînée dans ton cœur, mais intangible
.... attachée à tes lèvres, mais à jamais lointaine!
.... vers Celle qui ne peut t'appartenir
malgré le spasme affreux qui vous déchire!...
Tu t'en iras, tu t'en iras jusqu'aux confins du ciel,
et tu seras toujours aussi loin d'Elle,
qu'en la serrant d'amour entre tes bras!...

Un desiderio di sogno, d'ideale, di luce, lo martòra:

Car je suis le mendiant affamé d'Idéal,
qui vient d'on ne sait où,
et va le long des grèves,
quêtant l'amour et les baisers,
de quoi nourrir son Rêve.

Un freddo polare gli gela l'anima, dov'egli sente

.... l'effroi mortel d'enlizer pour toujours
par un grand Soir de lassitude et de néant,
ses pieds sanguinolents
dans la fraîcheur charnelle des sables, au bord des mers.

Che cos'è la felicità?

Je sens que nos caresses...
Sont pareilles à des tâtonnements d'aveugles
Qui vont ramant par les couloirs d'un labyrinte!...

Vanità, dunque. La scienza?

Quoi qu'ils disent, ils ont tort, les Savants...
.... leur science est vaine!...

La verità? Ombra velata. L'uomo, creatura di dolore, che induce a un disprezzo profondo:

Hourrah! Plus de contact avec la terre immonde!...
Enfin, je me détache et je vole en souplesse
sur la grisante plénitude
des Astres...

La femmina, seduzione e bellezza, ideale adorato e bestemmiato a un tempo. — Si leggano, per esempio, i versi che seguono, dove è cantata, con un impeto lirico di prim'ordine, la prima dedizione, la completa dedizione di una donna; e si noti l'aggettivazione emotiva che può da sè sola esser comento sufficiente ai versi stupendi e all'intima ispirazione che li dettò. — Perchè, in fondo a Marinetti c'è proprio l'angelo ferito che be-

stemmia quel sogno, i cui riflessi gli balenano sulla fronte firmamentale.

> Par un geste sublime,
> tu m'offris, délirante, ta nudité suave,
> comme on offre une gourde fraiche,
> et j'abreuvai ma soif immense, sur ton corps nu,
> jusqu'au délire, pour y trouver l'immense Oubli...
> Tremblante et affolée de vertige,
> mon Ame se pencha sur ta beauté radieuse,
> éperdument, comme sur un abîme
> miroitant de parfums et de chaudes lumières!...
> Tes yeux doucement s'alanguirent,
> sous tes roses paupières,
> — lampes voilées de tulle vapoureuse —
> et m'inclinant parmi l'envol de tes cheveux,
> je pris enfin ton Ame, toute ton Ame,
> pieusement au bord des lèvres, comme une Hostie.

Ond'è che per i caratteri stessi del suo temperamento, già lumeggiati, il Poeta in luogo di abbandonarsi al balbettìo lacrimoso del sopraffatto e del vinto, insorge con tutta la sua forza implacabile: l'odio gli si presenta, immagine pelasgica, sui confini d'ogni orizzonte umano:

> quoi que nous rêvions nous n'enfantons que Haine.

Gli spiriti superficiali conciliano nella penombra de la loro miopia il contradittorio e gli assurdi: Marinetti, spirito profondo e vigile, inetto alla viltà della rassegnazione, come a quella dell'autoinganno, squarcia ancor meglio le labbra della sua ferita, per guardarvi a dentro: e in sè vede l'umanità superiore deva-

stata dall'infame costellazione immobile e perpetua della realtà.

La terre!... oh!... le dégout de vivre sur son dos!

L'ideale si riaffaccia quando l'uomo è giunto a ritroso, fino agli estremi limiti della possibilità: oltre lo stupido sciacquìo del finito, c'è l'Infinito, l'Estremo, la Bellezza.

Je t'aime, o Mer libératrice...
ô toi, le seul chemin qui me conduit à l'Infini...

Non faccio un esame di tutta l'opera del Poeta, tento al contrario un giudizio sintetico, sì che il lettore abbia dinanzi a sè, più che frammentata, compatta e diritta la figura dell'artista. Ecco perchè a illustrarla d'una luce definitiva mi par sufficiente ricordare il nesso poetico del *Roi Bombance*. Tutti conoscono la tragedia. I *Bourdes,* unicamente preoccupati di mangiare, esigono dal loro re, di spaventosa bulimia, Bombance, il chimerico banchetto ove ognuno soffocherà. sotto la mole della vettovaglia, la fame secolare trasmessa di generazione in generazione, per lungo ordine d'anni. E poi che Bombance dapprima tergiversa, il capo della rivoluzione eletto dai Bourdes impone al re, che accetta, d'affidare per ventiquattro ore il governo culinario dello Stato a Syphon, Tourte e Béchamel, tre guatteri plebei. I quali preparono un pranzo chimerico con solennità degna. Ma Estomacreux, però ch'essi tardano, avventa la folla contro il palazzo reale le cui porte vengono fracassate: la guida per entro

i labirinti della aule meravigliose, s'asside con essa al banchetto abondante, si rimpinza fino alla gola di manicaretti colossali. E la turba divora, ingorda, beve e nasconde nel ventricolo sterminato, buoi, montoni, capretti. Ma come più si gonfia di vivanda, più cresce la sua fame: e, poi che la fame scioglie dalla catena la bestia che dorme in ogni uomo, la rissa prorompe, torva, armata d'unghie e di mascelle fra quella oscena mandria ventrosa e iraconda. Bombance pertanto riesce, il giorno di poi, a consolidare nuovamente il suo potere autocratico che poi sarà di nuovo travolto dalla insaziabile cupidigia collettiva con un'assidua vicenda maledetta. Su codesta furia bestiale d'istinti, insanabili come il sesso, ondula il canto dell'unico uomo che fra i Bourdes non concepisce il tozzo: l'Idiot, il poeta che parla alla luna e alle stelle, sognatore dolente che la folla turpe bastona e insozza della sua ingiuria avvelenata. Il lettore vede che pur qui c'è lo stesso sentimento, il quale in tutta l'opera marinettiana è centrale: il disprezzo per ogni bassa cupidigia, l'esaltazione d'ogni alta idealità. Quali le sue idealità siano, abbiamo veduto. Non però bisogna immaginare che questo ideale, come in *Déstruction* o in *Roi Bombance*, apparisca sempre in una forma negativa o di aspettazione. Numerose sono le liriche di Marinetti dove esso è cantato in tutta la sua pienezza; poichè nella evoluzione del suo pensiero e del suo genio, il poeta è andato sempre più liberandosi di ogni debolezza e di ogni tristezza tenera, per conquistare una rocca eccelsa dove si è fermato, cinto di una corazza di forte umanità. E il periodo di crisi di quella evoluzione coincide appunto col tempo del manifesto futurista. Se questo è il suo mondo

ideale, la sua poesia n'è tutta infusa, permeata, imbevuta. La sua espressione è così aderente a quel mondo che meglio non potrebbe individuarlo. Come ogni grande poeta, egli pensa per immagini: ignora l'astrazione; ogni concetto anzi che gli si affaccia alla fantasia ha già la sua forma concreta densa carnosa sanguigna. Ecco come è ritratta una bettola:

.... les *Alcools*, debout, gesticulent autour de vous,
en bedonnant, la face ronde apoplectique,
comme un cul de vieux singe, parlant tous
à la fois, pour avoir tous raisons.
Or donc, très doucement, des odeurs visqueuses et grenues
vous palpent les narines, ou, brusquement,
vous tirent par le nez, et l'on vague
on ne sait où, parmi la bousculade
des Sosies qui vous blaguent dans les couloirs
merveilleux des miroirs profonds.

Solo G. D'Annunzio in Italia ha la potenza fantastica di Marinetti: potenza per la quale immagine sgorga da immagine, luce da luce, suono da suono; e tutto si compone in una unità armoniosa e conclusa che s'afferma alla nostra fantasia definitivamente, e vi si imprime come un calco. Non è il momento di esemplificare, poichè mi riserbo uno studio speciale sullo stile di Marinetti: e ogni cólto lettore sa che valore dare alle mie parole. Certo grande poeta dev'essere chi sa scrivere questi versi che stralcio dall'ultimo volume di lui:

Habitants de Palerme! Me voyez-vous venir?
C'est moi! C'est moi!... Applaudissez,
car je suis un des vôtres!...
Mon monoplan a l'air d'un homme blanc, géant,
debout sur le tremplin des nuages, et qui se penche

les bras grands-ouverts pour piquer un plongeon
dans votre frémissante aurore sicilienne.

Dans cette rade mauve et baignée de silence,
ce village dormant
tire encore sur les yeux de ses vitres vermeilles,
machinalement,
le grand drap moelleux de soie bleue de la mer.
Et cet autre village comme un morceau de fer
chauffé au rouge ardent par le soleil
fume entre les tenailles mordorées de la mer.

Siciliens ! vous qui luttez depuis les temps brumeux
nuit et jour, corps à corps avec la rage des volcans,
j'aime vos âmes qui flamboient
comme les fous prolongements du feu central,
et vous me ressemblez, Sarrazins d'Italie,
au nez puissant et recourbé sur la proie que l'on mâche
avec de belles dents futuristes !...
J'ai comme vous les joues brûlées par le simoum,
l'allure élastique et violente des félins dans les herbes
et le regard criblant, qui refoule dans l'ombre
les dos visqueux et sursautants du policier et du bedeau.

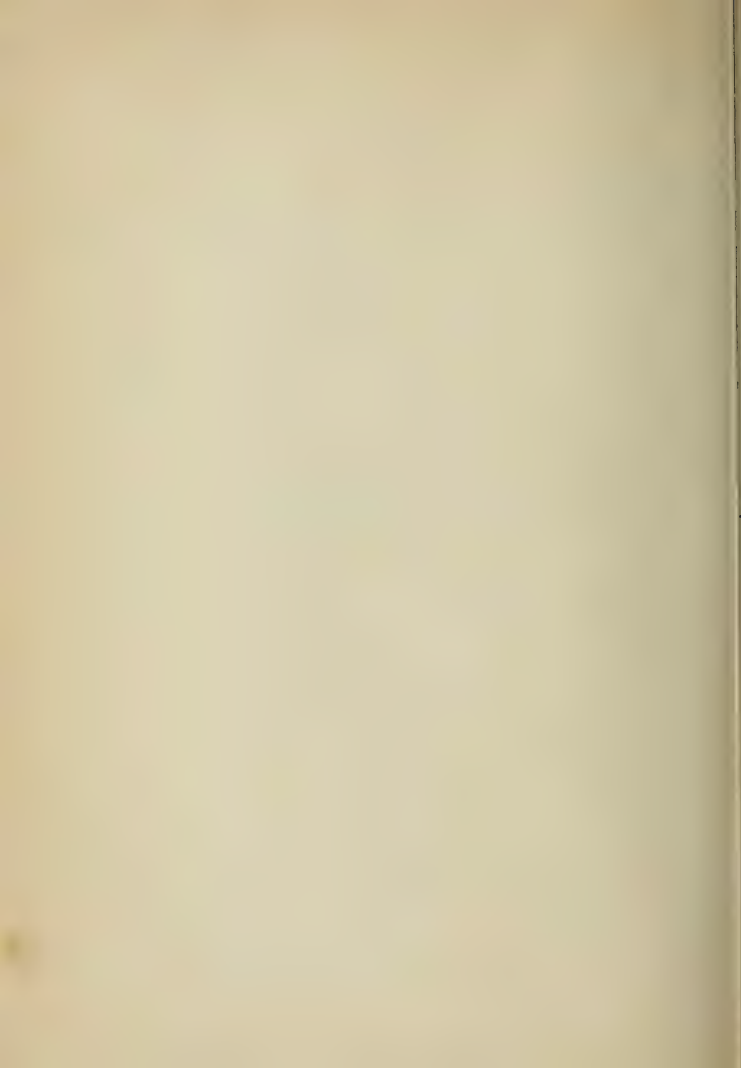
Vous ouvrez comme moi toutes les souricières.
Les rats peuvent gaiement ronger nos manuscrits,
car nos moteurs écrivent en plein ciel
les strophes claires d'acier et d'or définitives !
Chacun de vous sait faire une justice hautaine
autour de son grand Moi dompteur et indomptable.
Fi de la pesante machine sociale !...
Fi de la triste mécanique des lois
et de son pauvre rendement de justice !
Mécanique enfantine aux rouages sommaires
qui brusquement accroche un miséreux tremblant,
pour le rouler, le triturer, le broyer stupidement,
et, *vlan*, par la fenêtre comme un gousse morte
au nom sacré d'une invisible majesté !

Versi, dove si rivela una ispirazione assolutamente *futurista,* cioè marinettiana, e che, per impeto lirico e per fondamento concettuale, non stanno alla pari di quegli altri, che ho riferito più sopra, bellissimi, i quali appartengono nientemeno che al 1903; nei quali Marinetti, che allora era solo Marinetti e non aveva un sistema planetario dattorno, scriveva, col respiro del grande poeta, col sentimento dell'uomo moderno che ha spirito e ironìa corrosiva:

Beaux chiens savants, vieux serviteurs,
faites donc la courbette
devant vos maîtres, une dernière fois!
Pliez vos reins, plus bas, plus bas, pour éviter la trique:
pourtant n'oubliez pas d'inscrire vos noms ternes
sur leurs ventres antiques, avec un fin poignard,
comme font les touristes, au bas des monuments...
Vos béquilles? Brandissez-les ainsi que des fléaux,
et battez donc, et battez donc les mufles émiettés,
des Grands Rois Aurifères du Monde!

. . . .

Vous pouviez bien, rampant autours des tables,
où sont vautrés les généraux paillards et ivres-morts,
auréolés d'alcool, dans la chaleur des candelabres,
.... vous pouviez bien, tout en feignant
de ramasser des miettes méprisables,
ravir sous leur serviette, au fond de poches,
la clef des poudrières souterraines!...

SECENTISMO CONTEMPORANEO

In una lirica di Paolo Buzzi, pubblicata nella edizione milanese dei *Poeti futuristi* e intitolata *Fine di due gatti,* si leggono questi versi:

> Era il maschio nero lucido
> d'una profondità di tenebre notturna
> fatta quadrupede.
> Avea la sua fissa
> costellazione d'oro in fronte
> come uno squarcio di zodiaco figurato.
> Gli occhi
> gli brillavano gialli,
> e, a ritmo con le urla,
> parevano dilatarsi
> come scoppi di sole sull'aurora. Grosso
> ma snello al par di giaguaro,
> fiutava le sfere con la testa tonda,
> ottusa nel muso anelante.
> La coda scopava i silenzi
> quasi una frusta di velluto
> nel pugno a un Dio degli spasimi felici.

La lirica continua di questo passo. Ma a noi bastino i versi riferiti. — Analizziamoli. — Un gatto nero simile alla « profondità di tenebra notturna fatta qua-

drupede »; sulla sua testa delle macchie gialle sono « la sua fissa costellazione d'oro » proprio « come uno squarcio di zodiaco figurato ». Gli occhi, poichè il gatto urla, « a ritmo con le urla », gli si dilatano « come scoppi di sole sull'aurora ». Esso è grosso e snello al par di giaguaro. Fiuta « le sfere con la testa tonda »; la sua coda, per soprassello, scopa « scopava » « i silenzi quasi una frusta di velluto » la qual frusta sta nel pugno a un Dio « e questo è un Dio degli spasimi felici ». Quale il centro della rappresentazione? Un gatto maschio, nero, con la fronte pezzata di giallo. Che fa? Agita la coda, urla, e fiuta l'aria: questo è tutto. Ebbene questo semplice fatto suscita in Paolo Buzzi una esasperazione lirica e imaginifica tale, che egli per rappresentare l'oggetto della sua percezione non può far a meno di uscirsene in quelle molte similitudini ora notate. Le macchie gialle sulla fronte del gatto lo impressionano siffattamente che gli sembrano costellazioni zodiacali, ma di quelle figurate (probabilmente negli atlanti di geografia): le pupille che il gatto spalanca « in ritmo » col suo miagolìo impaziente, ossessionano il poeta, sì ch'egli trova in quella dilatazione un riferimento allo « scoppio di sole sull'aurora ». La coda del bastardo, agitata da non so quale desiderio gattesco, ei la vede, ma a modo suo, molto personalmente e originalmente, poichè essa *scopa* « i silenzi come una frusta di velluto, ecc. ».

Chi non procedesse nella lettura, o non conoscesse altre liriche del poeta, dov'egli canta qualcosa di più che i gatti, potrebbe domandarsi: ma di quali vibrazioni interiori non sarà vittima questo scrittore quando la sua fantasia sia commossa da altri e un po' meno

comuni spettacoli? Diamo senz'altro soddisfazione alla curiosità dell'ignoto *chi*. In un *inno alla Guerra* così canta il Buzzi la sua frenesia « omicidiaria ».

Io palpo la schiena alle nuvole,
Io balzo in groppa alle nuvole,
Io voluttuosamente cavalco le nuvole,
Gli uragani son le mie pazze prove belligere.
Aspiro l'odor divino delle piriche
Traverso le caligini color del nitrato e del carbonio.
Ogni lampo è una spada d'oro che si spezza.
Ogni tuono è il galoppo che brontola lungo e zoccoluto degli
[squadroni.
Ogni folgore è la cannonata che libera i mondi.
La pioggia che scroscia, gocciole di sangue a chiliardi.

Ha capito il lettore? « gocciole di sangue a chiliadi ». Quel *chiliadi* è un programma. Ma il lettore potrebbe anche domandarsi: Chi è Paolo Buzzi? L'Unico? Lui? Alfa ed Omega? fenomeno individuale? No. Buzzi è fenomeno collettivo, indice di un fenomeno collettivo. Sempre nello stesso libro noi leggiamo, di Paolo Govoni:

Il diluvio azzurro delle campane è terminato.
L'ultimo roseo del crepuscolo
del suo pudore tardivo
tinge i torbidi vetri.
Il sole è caduto
giù dalle vecchie mura
come un capo ghigliottinato
che inzacchera la città
del suo sangue di martire.

E, di Aldo Palazzeschi, leggiamo anche:

Tri tri tri
fru fru fru
ihu ihu ihu
uhi uhi uhi!
il poeta si diverte,
pazzamente,
smisuratamente.

Cucù ruru
ruru cucù
cuccuccurucù!

farafarafarafa
Tarataratarata
Paraparaparapa
Larabaralarala!

Sapete cosa sono?
Sono robe avanzate,
non sono grullerie,
sono la spazzatura
delle altre poesie.

Il lettore si stropiccia gli occhi. È così? Non è così? M'inganno? Leggo bene? Lettor mio, sì, leggete bene.

Abì, alì, alarì,
Riririri!
Ri.
Lasciate pure che si sbizzarrisca,
Anzi è bene che non la finisca.

Cos'è questo? Nulla; c'è dell'altro:

Clof, clop, cloch,
Cloffete,
Cloppete,
clocchete,

chchch........
È giù nel
cortile,
fontana
malata;
che spasimo,
sentirla tossire!
Tossisce
tossisce,
un poco
si tace,
di nuovo
tossisce.

Rieccola,
ancora
tossisce.
Clof, clop, cloch,
cloffete,
cloppete,
chchch........

Il lettore qui ci manda al diavolo, Aldo Palazzeschi, la fontana malata, e me. Tuttavia, in quella antologia futurista, dove non Buzzi e Palazzeschi soltanto fanno buona mostra di sè, si trovano altri otto poeti, fra i quali Marinetti. (Ahi, Marinetti, come non vi sentite correre i brividi nelle ossa?) E tutti, tranne proprio Marinetti e Luciano Folgore, hanno la immensa colossale prodigiosa fantasia associatrice e imaginifica del Buzzi, la felice gioconda onomatopea palazzesca. Tutti son lirici al calore bianco, debussisti all'incandescenza, originali fino all'inverosimile. Ma il fatto è che nessuno di quei bravi signori è, almeno in quel volume, un poeta, perchè mancano, sempre per quel che si legge nel prefato volume, tutti di fantasia e nes-

suno ebbe da natura la capacità di creare un solo fantasma. Mancano d'intuizione. Questo è il guaio: cioè della fondamentale e necessaria attività che differenzia l'artista dal non artista. Un gatto come quello del Buzzi, un impeto guerresco come quello dello stesso Buzzi, una fontana e un vaniloquio come quelli di Aldo Palazzeschi sono documenti irrefragabili. Lì sta tutta — come in un diario medico — anagrammata e diagnosticata la loro malattia. Nè l'immagine nè l'onomatopea furono mai elementi concettuali, quindi volontariamente intrusi nella poesia. L'immagine è una espressione linguistica la quale riflette la totale immediatezza della espressione interiore; è una identificazione verbale fra due rappresentazioni, compiuta perchè la seconda accresca evidenza alla prima: compiuta sempre e soltanto quando lo spirito è in uno stato di elevazione di eccitamento e di commozione non comune. E la similitudine — che è una immagine anch'essa — è un raccostamento, in virtù di un particolare comune di due immagini diverse: compiuta, anch'essa, sempre, quando lo spirito al cospetto dei fenomeni, è turbato profondamente; sì che, in un attimo di superior lucidezza, percepisce rapporti nascosti nell'ombra e nella semi-oscurità della coscienza, vivacemente, folgoranti e chiari. L'onomatopea — nella sua materiale costituzione di bruta ripetizione e imitazione di suoni — non è mai arte. Arte diventa quando la fantasia vi trasfonda un valore spirituale; quando il suono della realtà fenomenica diventa una realtà superiore, come, per un esempio, il tema di Loge applicato al comento della persona di Wothan nel I atto del Siegfrid. Similitudine ed onomatopea

divengono arte soltanto se siano prodotti spontanei di fantasia, non riferimenti intellettuali, non (lasciando a parte le burle di Aldo Palazzeschi) raccostamenti voluti dal freddo pensiero che misura e giudica: *qui ci può star questa metafora e qui questa similitudine..* Ma Buzzi e Palazzeschi, chi non se ne accorge? — vedono tutto su di un piano: non hanno il senso stereometrico delle cose e non hanno una scala quale che sia di emozioni e di sentimenti: sentono e vedono tutto allo stesso modo. Cioè, non sentono e non vedono nulla. L'artista vero non può parlare con la medesima enfasi della guerra e del gatto, e con la stessa vaniloquenza della fontana e di sè stesso: potrà commuoversi ed esaltarsi egualmente, fino al parosismo magari: ma la diversità della commozione risulterà nell. trattazione dell'uno e dell'altro argomento, nella una e nell'altra espressione .

Quando Dante dice di Bocca degli Abati:

> Allor lo presi per la cuticagna
> e dissi: E' converrà che tu ti nomi
> O che capel qui su non ti rimagna;

è commosso tanto come quando, descrivendo la suprema visione, canta :

> Ed io che al fine di tutti i desii
> M'appropinquava, sì com'io doveva,
> L'ardor del desiderio in me finii.
>
> Bernardo m'accennava e sorrideva,
> Perch'io guardassi in suso, ma io era
> Già per me stesso tal qual ei voleva;
>
> Chè la mia vista venendo sincera
> E più e più entrava per lo raggio
> Dell'alta luce che da sè è vera.

Ma nell'uno e nell'altro momento è sincero. Nell'uno e nell'altro momento tanto dice quanto sente. La intuizione profonda e viva si colora dei baleni di due sentimenti opposti, nel primo e nel secondo caso: lo odio e l'amore. Ogni verso dell'episodio di Bocca è imbevuto di sdegno: c'è lo sdegno nel ritmo, nella cesura, nell'incontro dei suoni aspri, nell'accento dell'endecasillabo: e tutto il contrario nell'episodio del *Paradiso*. La commozione profonda che l'agita, non permette al poeta l'ornamentazione, lo stiramento della frase, l'iperbole, la oziosa comparazione. Procede diritto. Questi nuovissimi poeti futuristi — i quali poi hanno tutti un'aria di famiglia, imitandosi essi l'un con l'altro — parlano invece sempre sullo stesso tono coi sassi in bocca, o come ubriachi, e sempre sullo stesso tono combinano delle figure rettoriche strampalate, delle frasi inverosimili che non dicono nulla, sebbene si dian tutta l'aria di voler esser profetiche e pregnanti di sensi reconditi. Non sentono nulla; e tutto cucinano con la stessa salsa e con lo stesso fuoco.

Ma non volevo parlare dei futuristi. La recente produzione poetica in Italia — quella dei giovani — è tutta corrosa dallo stesso tarlo. E i guasti, dove più dove meno, sono manifesti e apparenti. A chiunque venga fatto di gettar lo sguardo sopra i versi, per esempio, di Marino Moretti, che non si perita di scrivere:

> Tu vedi: l'anima nostra,
> l'anima nostra immortale
> è cieca e sorda, e non vale
> non vale... un giro di giostra.
> Un giro da un soldo, un giro

nei regni assurdi, che dà
intera la felicità
con un po' di capogiro;

o di G. Pietro Lucini al quale si debbono gemme come questa:

e tutti gli occhi miserandi e pesti,
anonimi in folla a guardare
spalancati o velati o feriti o sconciati;
e ciascun d'essi non morto, a respirare;

o di Libero Altomare, del quale son pure queste..... esplosioni:

Filibustieri del tempo, corriamo
all'arrembaggio sotto le nubi sanguinolente
della Fatica demente.
Pierrots sdrucciolevoli, ansiamo come dynamo;

o magari dell'eterno giovine Giulio Orsini, sul quale fecero siffattamente pressione gli esempi dannosi, che ei si lasciò andare a scriver frasi di questa fatta:

Giace anemica la Musa
Sul giaciglio de' vecchi metri
A noi, giovani, apriamo i vetri,
Rinnoviamo l'aria chiusa:

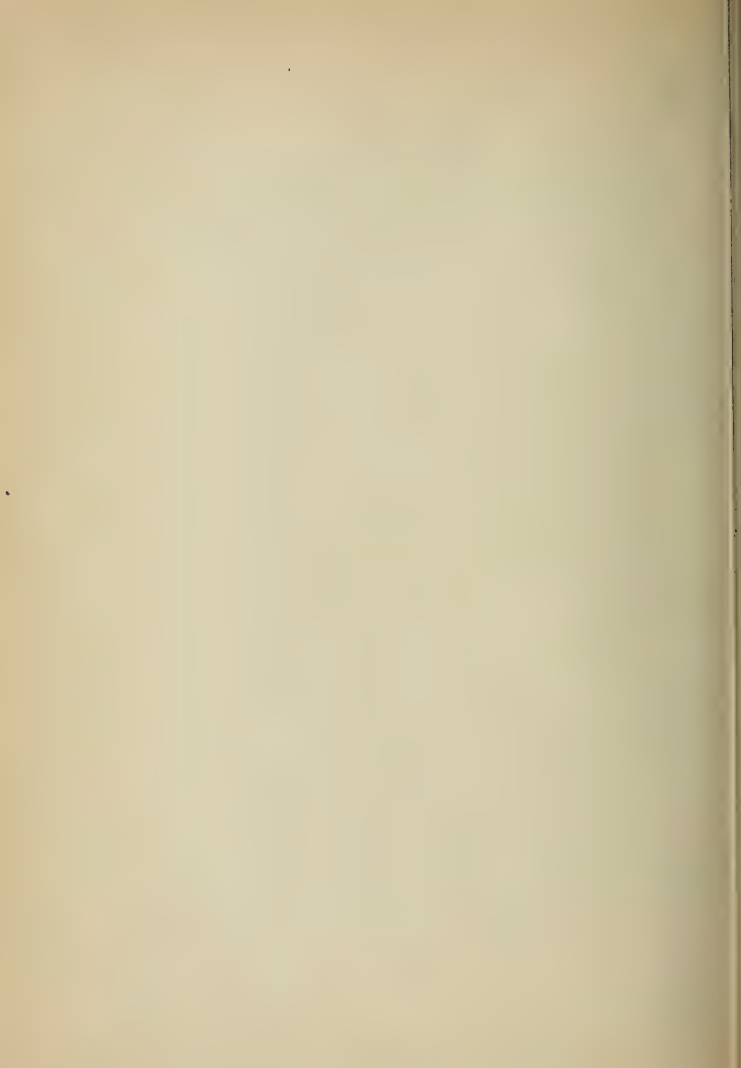
a chiunque, dico, non manchi tanto buon volere da scorrere le molte pagine di questi e dei moltissimi altri rimatori e verlibristi contemporanei — non sfuggirà la insistenza del fenomeno or ora esaminato nei futuristi; e che si riassume, volendo giudicarlo a fondo e nella sua vera natura, in un abuso di rettorica per mancanza

di ispirazione. Si badi non tutti, così Paolo Buzzi, mancano di una qualche attitudine poetica; ma tutti hanno assunto delle pose, tutti si son creati una maniera: come i futuristi che hanno fatto gli echi viventi di un gran poeta, esagerandolo e storpiandolo in linee caricaturali: F. T. Marinetti: sì che ognuno d'essi scrive non per obbedire alla propria visione d'arte, ispirazione o intuizione; ma per curvarsi ciecamente a un programma estetico dettato dal temperamento del loro corifeo: ond'è che eccoli tutti quanti entusiasti della guerra e dell'automobile, dell'aeroplano e della rivoluzione, del misoginismo e delle inverosimili conquiste. La maniera in tutti è palese e stucchevole. L'esagerazione iperbolica, l'abuso del traslato gabellato per immagine, il bamboleggiamento o il furor dionisiaco, la malinconia immedicabile o il cinismo d'accatto e di cartapesta, son forma e contenuto della loro pseudo-arte, dove ogni vigore di fantasia manca e quindi l'espressione è l'indice di quella deficienza. È questo un fenomeno letterario consueto in ogni età. Senonchè oggi ha una fisonomia sua propria, tutta di oggi, come per esempio, la tantafera di Silvio Pellico o di Tommaso Grossi ha i caratteri della malattia letteraria specifica del suo tempo. In codesti valentuomini il pietismo cristiano era il contenuto, la cascaggine del verso e l'espressione prosastica, la forma nei contemporanei il sentimentalismo o il cinismo o l'eroico il contenuto che si obbiettiva in una forma dove riddano figure rettoriche sciancate e panciute, che nessuna logica d'arte governa e regola, bisticci e arguzie, vere acutezze d'ingegno, con le quali la fantasia non ha che fare. È, il fenomeno odierno, una

espressione del Proteo letterario mondiale che noi conosciamo sotto il nome di secentismo. Questo, di fatti, consiste nell'espressione di un mondo non visto dalla fantasia ma dall'intelletto, che riman freddo e inerte dinanzi allo spirito ed è percepito senza risonanze interiori. L'oggetto della conoscenza non cala nella fantasia, non è frantumato e ricreato da essa, non diviene centro di un nucleo nuovo, di un organismo, ciascun organo del quale porta nella finzione e nella forma impressi caratteri prima inesistenti: non si fa creatura uscita dal tumulto degli elementi del senso della conoscenza e del sentimento: rimane tale qual'è. Su di essa, lo spirito è cieco. Ma attorno ad essa lo scrittore aduna, con uno sforzo incalcolabile, acervi di traslati e di similitudini, sopra tutto di similitudini, la cui struttura rivela senz'altro la sua origine intellettuale. Perocchè pare oggi che per scrivere una bella poesia, occorra, come ai tempi di Gerolamo Preti o di G. B. Mamiani, soffocare un motivo qualunque sotto una nuvola di figure stilistiche: che l'ornamentazione simulata possa imporsi come ricchezza fantastica, e gli stucchi screpolati e i fantocci di cera possano facilmente passare per fregi marmorei e persone vive. Il fatto ha la sua origine storica e psicologica, così come il secentismo del Secento. Era questo sopra tutto dovuto a una idea affatto erronea dello stile (ornamentazione) e alla mancanza assoluta d'ogni ispirazione robusta. Il secentismo d'oggi è dovuto ancor esso a una mancanza d'ispirazione e di seri ideali (a che si crede e si è creduto in Italia fra il 1880 e oggi?), che ha indotto ad una imitazione, talora obbrobriosa, della poesia dei simbolisti francesi, svoltasi fra l'80 e il 90. Questa poesia di simbolisti sorgeva proprio quando la Francia borghese si faceva clericale, e la letteratura

ch'era in mano di mistici e di paranoici, cercava nuove vie. Il frasario chiesastico, l'espressione untuosa, lo epiteto evangelico, il ritmo dell'inno latino, dilagarono per tutti i sensi. Poichè la parola parve insufficiente ad esprimere *lo spirito* — *Dio* — *l'infinito* — così si cercarono combinazioni di parole, le quali trascendendo il senso logico mirassero a suggerire delle immagini, a provocare degli stati d'animo. Da questo alla frase priva di ogni significato, era breve il passo. E ci si giunse. Come anche si giunse all'iperbole d'ogni sentimento e d'ogni motivo, in quanto il sentimento era inerte, il motivo non sentito. Non che fra i simbolisti manchino grandi poeti, come Verlaine e Maeterlinck; ma appunto questi grandi non arrivarono mai alle sciocchezze dei molti piccoli. Ora l'Italia conobbe, pel tramite sopratutto del D'Annunzio (Stecchetti e Emilio Praga avevano rivelato i tardi romantici) questa produzione strana, e, pei cervelli deboli, piena di suggestione e di fascino. Scrivere a quel modo, abolire il verso, e blaterare stravaganze, come cápitano cápitano, non era difficile. Simile a un gregge sitibondo, giovani e adolescenti si tuffarono in quelle acque da presepio e ne uscirono grondanti di perle poetiche.Quel che sopra tutto quelle perle siano, s'è già visto: rettorica. Così i futuristi. — Marinetti ha uno spirito tutto suo, un'arte sua, una intuizione sua e appunto per questo è un tiranno, e domina e aggioga a sè una tribù. Ma la tribù si sazia di poesia francese, decadente e simbolista, e ammucchia in versi che non son versi tutta la rettorica più inverosimile e bolsa, tutto il frasario che a un paziente ricercatore non sarebbe difficile, pezzo per pezzo, ritrovar nelle sue fonti francesi. È vero che

preso l'aìre a poco alla volta ognuno di essi è diventato padre vero di qualche diecina di quelle facezie; ma tutte son bastarde e mulatte — tutte hanno sul volto il duplice colore, degli avi e del padre.

E dire che questo carnevale della rettorica folleggia in un tempo in cui contro la rettorica si gridò come non mai, *consule* Benedetto Croce!

GIOVANNI PASCOLI

IL PREGIUDIZIO UMANISTICO

I DUE CARMI LATINI DI GIOVANNI PASCOLI.

Di Giovanni Pascoli su queste stesse colonne parlai qualche settimana fa, cercando di mettere in evidenza uno dei caratteri più vivi e originali della sua poesia. Nè al lettore dev'essere sfuggita la mia ammirazione per questo che è uno dei più grandi profondi e audaci poeti non solo d'Italia, ma di tutte le letterature. Superiore forse al Carducci per sintesi lirica, per larghezza di visione, per spiriti commossi, per drammatico e palpitante interiorismo, per la meravigliosa plasticità onde dà vita ai moti più intimi dello spirito che gli si disegnano nella fantasia sagomati nel marmo, infusi di inestinguibile vita — egli è certo una di quelle potenti voci che parlano dal loro mondo superno, rivelando e confortando, sollevando larghi lembi del mistero e dell'ignoto, sforzando, per vigore fantastico, l'omogeneo, come direbbe H. Spencer, a individuarsi nell'eterogeneo, l'astratto più metafisico nel concreto più saldo. È un creatore, insomma, da mettersi accanto a Shelley, a Hugo, a Leopardi: ai sovrani poeti del mistero e dell'anima.

Ma appunto questa mia ammirazione esige sincerità e schiettezza. Anche i grandissimi falliscono: falliti sono, per me, i due *inni* latini del poeta di Barga, dei quali m'occupo oggi.

Furono pubblicati fra il giugno e il decembre 1911; intesi, l'uno a magnificare Roma risorta e gli inesausti spiriti di civiltà rifermentanti sul suo suolo leggendario; l'altro, l'eroica, la forte, la rude Torino che nel Toro mitico vide nei secoli rispecchiati, in germe, i baleni della sua storia inimitabile e fatale. E l'uno e l'altro — contesti nel più perfetto latino ovidiano e vergiliano (superano, ciascuno, i quattrocento esametri) — presentano, fra pregi di meravigliosa bellezza, difetti non lievi, vizi, anzi, sostanziali nella concezione e costruzione; sì che il critico non può a meno di ricercar le origini di quelli in fatti di ordine più generale che non la pausa momentanea o l'inerzia dell'ispirazione creatrice. Tanto più che si tratta, come ripeto, del Pascoli. Ho detto inerzia di ispirazione ed intanto il fatto è proprio questo: la fantasia del poeta sembra esser venuta meno nel momento creativo dei due carmi di apoteosi, dove invece l'accademismo ha trionfato solennemente liberamente apertamente.

Vediamo.

L'inno a Roma è il più riuscito, il più significativo; ma d'altronde è quello dove i difetti che guastano anche l'altro sono più appariscenti e tangibili. Esaminandolo si potrà risalire a quelle cause generali, cui accennavo or ora, effettrici della inorganicità poetica dei due carmi. Consta di ventiquattro lasse, le quali al Poeta piacque di titolare nella lucida e fedelissima traduzione italiana che ne fece. Il nucleo fondamentale

è la glorificazione di Roma, immortale nei secoli, maestra di civiltà ai popoli tutti, miracolosamente risorta dalle sue stesse rovine, alta nei tempi come faro di vita, altissima oggi, capo d'Italia. La varietà degli *episodi* e il facile trapasso dall'uno all'altro orizzonte lirico richiamano subito al lettore, insonsapevolmente ma necessariamente, un altro carme, alato come un epinicio pindarico, pieno come una sinfonia beethoviana, ma di ben altra solidità e d'ossatura pelasgica: *i Sepolcri*. La struttura degli inni pascoliani infatti *vuol essere* visibilmente foscoliana. Ma una più attenta lettura ci disinganna: cade dal nostro campo fantastico l'immenso mondo dei *Sepolcri*, si spenge in noi ogni accensione: e si ripensa con intelletto fatto critico a quelle *selve* che dai latini della decadenza e dal Magnifico — per altro contenuto e con altri sensi — furon congegnate a freddo: opere d'angusta poesia, tradite da una palese meccanicità preordinata. L'*inno a Roma* è sì un proiettore, talora inceso di luci folgoranti, che riverbera il suo fascio ardente per la tenebra dei secoli, qua e là; ma è pur una *serie* di quadri *volutamente* non *liricamente* raccostati, cementati *a priori* da una tenace costruttività logica, che nega da sè ogni lirismo. L'Autore ha tutto calcolato e tutto predisposto, misurato e vagliato, con archeologica pazienza d'erudito, tutto collocando al suo posto, sì da far colpo sul lettore inconsapevole.

Son dunque 24 lasse o, meglio, 24 *pezzi, cuciti* insieme, con lo scopo di celebrare come da una bigoncia oratoria l'Italia unita festeggiante il 50° anniversario del Regno, rievocando con vieta rettorica pompe nazionali e leggendarie.

Esso può schematizzarsi così.

Roma fu, nell'antico, centro vivo d'attrazione per i popoli italici. Sia celebrata oggi con parola religiosa. I fati eran già pieni della Città avvenire, quando Pallante morì, per darle vita. Era allora, infatti, nelle cose, una misteriosa aspettazione dell'Urbe. Due famiglie d'uomini abitavano nelle capanne, sull'una e l'altra sponda del Fiume, *ab origine*: gli agricoli e i pastori. Quelli, nell'aprile fatidico, arsero le lor capanne, meditando di costrurre case di pietra: questi, nomadi, pensavano frattanto che meglio era avventurarsi per il vasto mondo. Fra i primi, Romolo; Remo, fra i secondi. E Romolo segnò, infatti, il solco della città quadrata, con l'aratro sacro. Ma i pastori — perocchè reputarono la Terra offesa dalla frattura del vomero, e dalla percossa dell'ascia che n'avea estratte le viscere di pietra, onde si doveano eriger templi e palazzi — schernivano, minaccevoli. Ond'è che la rissa proruppe, aspra e letale: l'ascia, che squadrava pietre, si rigò di sangue umano. Volendo espiare il sacrilegio — tale era apparso il franger la gleba, lo spezzare i macigni sotterranei, il dirompere le membra della Terra madre — Roma consacrò l'ascia: e non soltanto nella Città, ma pel mondo tutto, dovunque l'Eterna conquistò, levando edifici, erigendo templi. Dal Palazio (primo centro della città quadrata) s'irradiarono *infatti* le strade della conquista e della civiltà. Le legioni percorsero quelle strade. [*Fin qui il lettore s'è accorto che siamo nei Fasti d'Ovidio, conditi d'una retorica di occasione, brancicante fra la polvere archeologica; segue un tumore, che vorrebbe essere uno di quelli obblii lirici, sì grandi, per esempio, nel Foscolo e in*

Pindaro. Eccolo :] Vari furono gli emblemi dei legionari: il fascio d'erba, la lupa, l'aquila. Cavalcando fra terra e cielo, di giorno; splendendo come due astri gemelli, di notte, i Dioscuri furono i precursori e i messaggeri delle loro vittorie. [*Superato il tumore, si riviene, per diritta via e con logica conseguenza, alla legione*]. Tornino costoro, i due Gemelli, al presente, a viaggiare le medesime strade: altri sono i combattimenti d'oggi che la civiltà supera, pacifica, soggiogatrice della natura [*digressione rapisardiana intorno al « concetto » civiltà*]. La vergine Vestale [*riveniamo alla legione*], tornando i messaggeri Asvini, saliva al Campidoglio, come di rito, col Pontefice. Il pontefice [*addentellato meccanico*] era quello che indiceva la guerra, ma insegnava, altresì, le arti della pace. Altri pontefici vennero, coi secoli, e da Roma dominarono il mondo: i papi: segno che Roma era davvero destinata all'impero mondiale. Bonifazio VIII, dinanzi ai messi di Alberto d'Austria, che eran venuti a lui perch'ei riconoscesse colui imperatore, imperatore si chiamò lui stesso, alteramente. [*Altro tumore, come ognuno vede, e luogo comune d'un inverosimile cattivo gusto*]. Non solo di popoli Roma fu albergo [*torniamo alla mossa iniziale: il Poeta vuol tutto dire e nulla tralasciare, amplificando*] ma d'esuli Iddii — tranne d'uno: del Cristo. Il quale, pertanto, unico e vittorioso, regnò sugli uomini adoranti. Egli era lo stesso dolore umano in atto, immortale e palpitante. Gli altri iddii scesero nella favisse del Campidoglio a di farsi in una lenta agonia. Vennero allora i barbari, e, regnando Teodorico, Roma fu desolata, trista nell'abbandono, squallido asilo d'ombre [*procedimento*

cronologico, antichità classica, cristianesimo, medioevo]. Ma una nuova prole ora rinasce; passarono i foschi dì. Che essa sugga dalle mammelle della Terra la virtù romana, diffonda ovunque la civiltà incomparabile; bonifichi l'agro Romano; migliori le condizioni dei contadini di Prima Porta, di Maccarese, di Castel di Guido, ecc., ecc.: della zona malarica, insomma, dei mangiatori di polenta e degli ingurgitatori del chinino di Stato. E tale civiltà sia portata pel mondo, ma pacifica e teodoromonetiana; non a colpi di cannone, come potrebbe avvenire oggi, nè con l'asta col dardo e con la clava, come ieri. Noi costruimmo invero una nuova Ara Pacis [*forse il monumento a Vittorio Emanuele?: mal s'intende*] — in mezzo a cui s'eleva, enorme e rutilante la statua aureo-equestre del re Sabaudo e di quanti (Cavour, ma non a cavallo, Garibaldi, ecc.) quella pace e questa patria unita ci hanno conquistata. Un pastore, caprino e faunesco, nell'età di mezzo, come la leggenda racconta, scoperse il sepolcro di Pallante [*torniamo, dunque, sui nostri passi, nel colmo della pretesa notte dei tempi; e per di più a Pallante, tante volte ricordato*]. Nel sepolcro ardeva ancora la lampada votiva, inestinguibile. Intatto, il figlio d'Evandro giaceva, cinto d'armi, la spada eroica a fianco. Roma, cinta d'armi, la spada della difesa al fianco materno, come Pallante [*morta dunque?!*] appare oggi, celebrando il cinquantenario, ai popoli tutti, cui mostra, illuminandoli, la sua inestinguibile lampada di civiltà e di vita. —

L'inno si chiude così, con una comparazione di dubbio buon gusto, dopo essere giunto, anfanato e trafelato, sotto un fardello di plumbea erudizione, tanto

più noiosa. quanto più ipocrita e nascosta, a uno dei più triti luoghi comuni della eloquenza patriottarda. E le ultime immagini — direi meglio *concetti* — si ricacciano fra le prime iniziali del carme, come nella bocca si nasconde la coda del serpe. Non somiglia, neanche da lontano, a una di quelle meravigliose linee paraboliche che si sperdono nell'infinito e nell'invisibile, e che sono sempre le grandi poesie; un solo frammento delle quali riesce, con la violenza del genio, ad afferrare il poeta e a costringere, fra un nembo di fantasmi e di melodie taciute, ma che s'indovinano (sono il fascino di ogni grande lirica), nella angusta parola umana. È una prosecuzione oziosa di rievocazioni storiche e leggendarie dove manca ciò che rende cara perfino la più timida poesia: la fede; una sconnessione di scene vacue il cui disinteresse estetico è generato, fra l'altro, dalla greve archeologia e dal deliberato proposito di parlar chiuso. Nè, da quante posizioni noi ci poniamo ad osservarlo, ci riesce di scoprirne la determinazione poetica, il foco lirico, ove, come nei *Sepolcri*, tutte le forze della poesia convergono simili ai razzi d'una ruota nel mozzo. Non è lirica nè rapsodia: è cronologia con disgressioni di umanista, ove solo fanno brutta mostra di sè il luogo e il senso comune. E il carme, che intende volare come aquila, ci si appesantisce addosso, come una veste intrisa. Solo in rari momenti il Pascoli sembra aprir gli occhi sul suo contenuto, partecipare alle scene che la sua *immaginazione* va costruendo: e allora s'hanno quei brevi e numerati passi per ove vibra una qualche ispirazione, perchè, come ridesta da uno scossone, la fantasia si muove e il sentimento, arroventato, si fa

sonoro di grida. (Cfr. i brani: « *i Messaggeri* » l'ultima parte de « *le Favisse* », « *Il grande sepolcro* », « *La lampada inestinguibile* »). L'uso della parola morta, infine, v'intorbida ogni fantasma, v'inombra ogni baleno. Nei *Sepolcri* il costretto pensiero vichiano spezza il suo involucro ideologico e prorompe a volo, fantasma radioso e predace, per gli sconfinati cieli della poesia: qui la rettorica di Roma, che sforza il Poeta a far la voce grossa, non è sufficiente neanche a trasformare in immagini, traslati di vecchia fabbrica, tra ovidiana e vittorhughiana.

Perchè?

Ecco: Il fenomeno Pascoli mancato poeta latino e nazionale, per me si ricollega a un fenomeno più vasto: al fenomeno storico e secolare della verbolatria, il quale s'esagerò sempre, nella letteratura d'occasione ed encomiastica in linee caricaturali. Di più, si ricollega alla rettorica di Roma, *caput mundi*, che dal Petrarca a noi invescica tutta una produzione gabellata per poesia e che non altro è se non vaniloquio accademico di perdigiorni e d'anime vuote.

Due parole dunque su questo che io chiamerei *pregiudizio umanistico*.

In due grandi classi si debbono separare gli scrittori della nostra letteratura. Appartengono alla prima i grandi e i pochi che per forza d'ispirazione e intensità d'intuizione superarono d'un salto le frontiere della rettorica, creando il capolavoro: Dante, per esempio, Manzoni, Foscolo e Carducci, Boccaccio e Ariosto, il Petrarca e Machiavelli, Leopardi. Alla seconda, numerosissima, i mediocri, che dentro i viluppi d'una precettistica angusta, d'eredità alessandrina, perdet-

tero il senso della realtà, tesero a una eccellenza verbale — dicevano *formale* — in virtù d'una petulante imitazione dei classici. Dal Petrarca a oggi — e si potrebbe anche dire dal più remoto medioevo del basso latino e dalle origini della nostra poesia volgare di arte — intensificandosi il pregiudizio col risorgimento della intollerante arte poetica greco-romana, promossa dagli Umanisti, una pretesa eccellenza letteraria fu dai molti, privi d'una ben definita personalità, perseguita con la più tenace supina servile imitazione degli scrittori che si reputarono modelli dei così detti *generi letterari*. Ai quali costoro più si raccostavano, negando sè stessi, più si giudicavano perfetti.

L'esempio meridiano c'è fornito dal Bembo.

Una estetica, fondata su principi arbitrari e falsi, predominò il Medioevo e la Rinascenza, fino ai romantici (che, per altro, ne sistematizzarono un'altra non meno falsa ed arbitraria), propugnando il canone assolutistico della imitazione. Sicchè noi italiani, mentre fummo i depositari della grande civiltà antica e la ripropagammo pel mondo nel Quattro e nel Cinquecento, fummo per un altro verso, dalle scorie caduche di quella civiltà (dalla parola, per es., e da quanto nell'arte antica c'era di meno originale) premuti siffattamente che le nostre coscienze s'abituarono, nella letteratura, o schiave o pusille. Pario sempre dei mediocri. Nei quali dunque il fanatismo classico depresse ogni personalità e aggrevò l'opera dura terrosa e senza generosità, ricacciandoli nelle mille accademie, musei di mummie, sanatorî del tisismo letterario. L'indifferenza del contenuto s'affermò, imperando la frase. La frase fu tutto; latineggiare, classicheggiare fu l'essenziale.

Ricordate l'Hypnerotomachia Poliphili, Manfurio, e la bercia che ai pedanti fecero i fidenziani? Che importava la cosa, la sincerità, l'ispirazione, la coerenza estetica? Nulla: importava invece il come era stato già detto il *generico* della cosa: e il come, fu ricercato negli scrittori antichi: dove solo da pochi si vide l'anima viva, il fuoco di un grande pensiero sempre vigile sotto la cenere del tempo. Non si badò a esprimere il proprio mondo nella forma originale e personale, ma con la frase di Orazio e di Tullio.

Riprodurre l'esterno meccanismo della frase parve tutto: la frase fu reputata una veste di parata del contenuto e la imitazione più pedissequa, segno di buona coltura, eccellenza poetica, capolavoro dell'ingegno. Tutta la vorticosa vita, che non è mai uguale a sè stessa, si guardò attraverso la lente di questo e di quello scrittore. Il brivido della realtà, se caso mai c'era, fu irrigidito nella fredda parola.

Da una siffatta estetica nacquero germi dissolvitori della nostra letteratura; la virulenza dei quali fu vinta solo quando il poeta era davvero un ispirato e aveva qualcosa che gli dettava dentro: si manifestarono qua e là anche nei grandi, in momenti di fiacca fantasia, nel Petrarca e nel Tasso, per esempio; proruppero micidiali nel Secento, quando la teorica dell'ornamentazione non fu imbrigliata o sopraffatta da grandi pensieri o da grandi fantasmi o da grandi fedi.

Contemporaneamente s'affermava l'uso di scriver latino, non il latino medioevale, che aveva ragion di essere, e in certo modo era in parte vivo; ma il latino di Livio e di Cicerone, di Virgilio e d'Orazio (chi non sorride leggendo le paludate narrazioni storiche di

Poggio Bracciolini e di Leonardo Bruni, o non sente la vanità di certa produzione in lingua morta del Sannazaro o del Bembo?); di scriver latino, dunque, cioè in una lingua immutabile nella rigidità delle sue regole fisse. Ora, ciascuno sa che ogni parola ha un suo carattere individuale infusole dallo scrittore e che è l'espressione stessa della fantasia, la quale sforza il segno verbale a significare più o meno o diversamente di quel che non voglia l'uso: sicchè nulla appare più contrario alla creazione poetica che scrivere in una lingua dove ogni parola è un cadavere, se astratta dall'opera inimitabile, e pietrificata, senza più palpitazione di vita. Le grandi eccezioni del Poliziano e del Pontano, del Cotta, del Navagero e del Flaminio — non è il momento di dimostrarlo qui — riconfermano la mia tesi; che del resto è quella di ogni ben pensante.

Conseguenza fatale di tuttociò fu la rettorica di Roma madre delle genti, nutrice del mondo, ecc. ecc.; rettorica che dal secolo decimoquarto in qua costipa l'opera letteraria di scrittori d'occasione e panegiristi, i cui nomi si assiepano in folla nella memoria di chiunque: da Fazio degli Uberti e dal Salutati, giù giù per la china del tempo, fino al ventoso Chiabrera, al Filicaia e al Guidi chitarronisti triviali; fino a P. Metastasio, il cui eroismo in parrucca e da marionette, irradiatosi dalla Corte di Vienna, con frolla cascaggine senile tocca le più alte vette del comico.

Or bene: Pascoli, quando vuol essere poeta latino e poeta di Roma e patriottico più di un discorso di Ernesto Nathan: lui così intimo e rivelatore di profondità umane inesplorate: rincresce dirlo, ma dal suo mondo austero e vasto risale a galla d'una superficie stagnante,

come un cadavere; e va a porsi, sia pure con altra arte e tal volta con altri spiriti, tra quella folla di chiacchieroni. Ben altra è l'antichità, in quanto suscita il gran senso della patria e di Roma, nel Carducci, il quale non sente che quella e per quella è poeta: chè ei si addentra con le molte radici incrollabilmente tenaci nel seno stesso della stirpe. Pascoli l'antichità sa vederla; ma nei *Poemi conviviali*, più intimamente del Carducci magari, più originalmente, come Lecomte de l'Isle: non mai da gran cittadino, non mai da romano. Che se il cittadino di Roma vuol fare, parla con voce non sua e diventa una specie di Tasso poeta epico: ciò è dire perde il senso del reale e maschera la sua personalità sotto artifici verbali, atteggiamenti stilistici, immagini e paragoni non suoi, motivi ornamentali di accatto; e la sua classicità non è che grammatica, frase, lessico, lustra esteriore.

A quest'ordine di cause credo debba riferirsi la povertà poetica dei due carmi. Nè sembrerà poi strano, considerato quel che ho detto, come anche un grandissimo poeta possa lasciarsi trascinare, in Italia, nelle paludi più melmose della rettorica.

La superstizione della parola è tuttora viva: ciascuno conosce quel pessimo libro che va per le scuole nostre, scritto da quel noiosissimo imbottigliatore di nebbia che è Edmondo De Amicis, e che si chiama l'*Idioma gentile*. Ciascuno sa che il purismo, il cruschismo, l'accademismo sotto forme nuove, vegetano tuttora in Italia, rigogliose. E a nessuno sfugge il fatto che scrittori potenti, come il Carducci, o penetranti e travagliati dalla più febrile intensità spirituale, come il Pascoli ed il D'Annunzio, diventano talora cianciatori

e parolai pomposi noiosi e inamidati, vuoti e indifferenti, inerti ed oratorii. Le grandi letterature, che moderarono le energie della tradizione (così la tedesca e la francese), o insorsero vergini su dall'anima della nazione (la russa, per esempio) sono molto più vive che la nostra, immediate e calde d'un'anima primigenia. L'Italia di oggi ha col Pascoli e col D'Annunzio due poeti di rara intimità, quando non si mettano la giornea accademica o non si assonnino sul ciarpame da rigattiere che la scuola esaltata e la tradizione porta loro incontro alla deriva; ma lanciano, come superbi monoliti, senza sforzo, fantasmi immensi e vivi di inesausta vita.

UN MOTIVO ORIGINALE NELLA POESIA PASCOLIANA

IL SENTIMENTO DELLA NATURA.

Una critica miope e un pubblico che non legge hanno fatto del Pascoli un georgico. Nè l'Italia s'è voluta bene accorgere che questo era davvero uno dei più forti profondi alati poeti ch'ella avesse mai avuto; georgico sì, ma quanto altamente umano e meditativo, quanto inteso con l'ardente sguardo d'aquila sul perenne divenire del cosmo! A me piace, oggi, commentare appunto, con queste mie brevi note, uno dei motivi della poesia pascoliana più trascurati dalla critica, più ignorati dal grosso dei lettori: il sentimento della natura, quale è in lui, e in che si differenzi dal sentimento che della natura ebbero i nostri poeti, dal Petrarca in qua. Il breve spazio m'impone, più che una precisa e piena dimostrazione, una serie di affermazioni che il lettore benevolo ripenserà e completerà per proprio conto.

In tutta la nostra letteratura, fatta una grande incondizionata eccezione per il Leopardi, fece sempre difetto quel sentimento, così proprio delle razze nordiche e in noi moderni sì vivace; il quale di fronte agli spettacoli della natura ci riempie d'un sublime tremore,

d'una sì ardente religiosità che ci annebbia gli aspetti esteriori delle cose e ne fa balzare su, palpitante e calda di divinità, l'anima inconsapevole e significativa. Noi ignorammo sempre, nella nostra produzione letteraria, l'impeto pànico d'adorazione di fronte alla natura: quell'impeto che creava in Grecia il ditirambo e tutta la corona dei miti solari e tellurici ond'esso s'aureola. — Shelley, Goethe e D'Annunzio fra i moderni, sentirono, forse più che ogni altro, forse come i Greci sentirono, l'indissolubile vincolo che stringe per invisibili legami l'uomo alla grand'anima universale. Hugo, con la sua magnifica intuizione poetica, intravide, sotto l'opacità che ci avviluppa, la rete che lega i nostri destini a quelli dell'Infinito. Leopardi, fatto visionario dal dolore, parve coi suoi grandi occhi folli perpetuamente assorto nel gran dramma tragico dell'Universo — in mezzo al quale Ei si sentiva, povera esile agonizzante anima percossa, lanciato da turbini invisibili, da cieche implacabili forze. Pascoli, come Goethe, Shelley e D'Annunzio, Hugo e Leopardi, ha la grande visione austera del mondo universo; la quale, tuttavia, nella coscienza commossa gli si rifrange sagomata in un suo proprio modo originale, chiazzata di mute ombre gravi, esasperata di pugnaci colori, con rilievi drammatici e foschi risalti lugubri di tragedia che nessuno aveva, in questo proprio modo, sentito.

Duplice e oscillante fra due poli è lo stato della sua coscienza, di fronte alla natura (trascuro, s'intende, il *momento* idillico, del quale non mi occupo di proposito): ora un abbandono panteistico lo pervade, ed ei piega le ginocchia e adora; ora sente di là dalle cose un'oscura forza formidabile e ostile, il brutto potere

che ascoso a comun danno impera, una fluttuazione di vita che ci è ignota sì ma estranea e inconciliabile con la nostra anima straniera e inassociabile, quand'anche vi profondassimo dentro con tutti i nostri sensi: come stranieri sarebbero sempre due uomini, di razza, di casta, di lingua, di religione, d'età differenti e vicendevolmente ignote.

Nel primo caso la sua parola canta, e il canto si fa inno, e l'inno crea il Dio ignoto; nel secondo, piange aspri singhiozzi senza lacrime, abbrividisce, come al soffio polare della morte.

Udite:

Cielo e Terra dicono qualcosa
l'uno all'altro nella dolce sera.
Una stella nell'aria di rosa,
un lumino nell'oscurità.

I Terreni parlano ai Celesti,
quando, o Terra, ridiventi nera;
quando sembra che l'ora s'arresti,
nell'attesa di ciò che sarà.

Tre pianeti su l'azzurro gorgo,
tre finestre lungo il fiume oscuro;
sette case nel tacito borgo,
sette Pleiadi un poco più su.

Case nere: bianche Gallinelle!
Case sparse: Sirio, Algol, Arturo!
. . . .

Qui le vie infinite del Cosmo si popolano di sentieri pervii, per cui l'anima religiosamente procede, il capo chino, adorando. E la grande immensità in-

combe. Il mondo senza confini si empie dell'anima stessa del poeta, umida di preghiera e fraterna; al contemplante si disegna il Tutto come un mondo umano, accessibile albergo d'amore. Ma, subito l'abbandono è rotto dalla verità cruda e rocciosa che lo percuote · l'uomo tende l'orecchio a udire in quelle case, in quei borghi le voci dei fratelli ignoti: sperduta semenza per l'Universo inesplorato: e nulla ode: tutto è muto: la sua aspettazione si fa macigno e ricade tragicamente su di lui.

Talora questa sua visione benigna è lirica, d'un lirismo musicale, comunicabile solo per rapide esclamazioni. La Natura santa di Faust lo fa sostare, nella sua peregrinazione umana, dinanzi a spettacoli di grandezza e di dolcezza e di miracolo.

È il momento nel quale egli adora: sente Dio, come il sacerdote d'una religione primigenia e scomparsa:

> ......Si dirompe il cielo!
> Albeggia Dio! Plaudite con le mani,
> pini de l'Hermon, cedri del Carmelo!

Un impeto sacro, per cui s'afferma l'alta coscienza della fratellanza universale, lo vince dinanzi agli enormi spettacoli di enormi forze che sembra sovvertano l'ordine delle cose. Come l'uomo è sbattuto dal Destino su roccie insidiose, e la sua fronte sanguina, così i superbi colossi onde s'organa la cieca materia non sono più che la povera sostanza senza fine, in balìa d'una Volontà di ferro: come efimera è la vita umana, fuggevole è ogni aspetto di cosa esistente: tutto si

trasforma: e nulla è mai più ciò che era. — Dicono le onde:

> Non siamo onde superbe, onde sommesse.
> Onde, e non più. L'acqua del mare è tanta!
> Siamo in un attimo, e non mai le stesse.
> . . . .
> Noi siamo quello che sei tu: non siamo.
> L'ombre del moto siamo.
> . . . .
> . . . . . è il vento che ci schiaccia
> contro gli scogli e rotola alle sponde.

Nel Tutto, che ha dinanzi allo sguardo, sorprende l'astro vagante, la Terra rotante, e fissa l'immagine in un verso che non si dimentica — dove l'epiteto intensifica i valori morali, sì da suggellare l'espressione di un significato che supera la parola. — La Terra per esempio, è detta:

> . . . . . questa informe oscurità volante.

e, altrove, la Terra stessa è una barca che ha

> . . . . . il sole per timone,
> e bianche e nere nuvole per vele.

Il grand'Abisso, seminato d'astri, lo risucchia in sè, come un vortice: ed ei si sente átomo disperso sul disperso átomo della Terra, fra quella immensità rombante e brillante. La fantasia si scatena verso tutte le direzioni, in cerca dei confini su cui adagiar l'anima sfinita: vano volo, corsa inutile: astro dopo astro, sole

dopo sole, ètere e vuoto dopo ètere e vuoto: ma fine, mai.

> Io veglio — In cuor mi venta la tua corsa.
> Veglio. Mi fissa di laggiù coi tondi
> occhi, tutta la notte, la grand'Orsa.
> . . . .
> Non trovar fondo, non trovar mai posa,
> da spazio immenso ad altro spazio immenso!

Certi paesaggi poi son circonfusi d'un'elisia atmosfera, grave di mistero, di sogno e di morte. Gli aspetti più desueti della Natura emergono, a volte, dai perfetti ritmi pascoliani, circonvoluti d'un'aura sognante e stagnante: per entro cui la materia in gestazione elabora la vita nell'apparente immobilità letèa:

> Vicino al Lago, essi, dei Sogni, in grotte
> azzurre, orlate d'ellera e vilucchio,
> vivean felici. V'era anche la notte,
>
> presso quel Lago. Era lor letto un mucchio
> d'alghe e di felci; e li addormiva il vago
> sogno dell'acque e il fievole risucchio.
>
> Presso il Lago dei Sogni c'era il Lago
> Dei Morti: e niuno ardìa venirci. Alfine
> erano soli. Il loro cuor fu pago.

Dove ci sono inimitabili versi che scoprono lembi inaccesi e invisibili, suscitando fantasmi complicati e cari allo spirito del lettore esperto. Versi siffatti son frequenti nel Pascoli. Si direbbero strappi che una mano magica fa sul cupo velario, dietro cui ci si nasconde l'infinita faccia delle cose universe. E dentro le brevi sillabe umane passano allora turbini formi-

dabili, che si ripercuotono nella nostra anima, suscitandovi echi millenari, luci e baleni la cui folgorazione accende le immensurabili plaghe della fluttuante germinazione cosmica. — Della luna è detto:

> .... Come sempre, vola,
> passa. Ma, mentre va, che mai non posa,
> *A noi non volge che una parte sola.*
>
> Vediamo, noi, nel cielo azzurro o rosa,
> sempre quelle montagne, sempre quelle
> paludi. Sempre. *Ma di là? Che cosa*
>
> *è mai di là, verso le grandi stelle?*

La serenità universa ripalpita, come una nenia, in alcuni versi che blandiscono lo spirito sospeso in una adorazione senza limiti; e per correnti tranquille, lungo rive taciturne, fanno navigare l'anima sitibonda delle sorgenti primève, delle polle ascose che alimentano le grandi fiumane dell'Essere:

> Più che mezza la luna era, e più ore
> restava su, tra l'iridato alone,
> *e le notti imbevea del suo pallore.*
>
> . . . .
>
> ...... *Splendeva* una *solinga* stella
> presso la luna, *per il gran deserto*
> *del cielo......*
>
> . . . .
>
> ...... E spuntò grande grande
> la luna piena, e per il ciel si mosse —
> *Riplendean l'acque, risplendean le lande* —
>
> . . . .
>
> ...... Al colmo era la luna
> *sola soletta in mezzo all'Universo.*

Queste rappresentazioni commosse di paesaggi notturni ci fanno ripensare certi grandi quadri di Chateaubriand, certi scorci potenti di Hugo, certe animate evocazioni shelleyane e, più, la nuda solenne lineazione del paesaggio leopardiano. Dovunque e sempre, il Poeta non entra in una sterile gara con la pittura, ma delle cose rende l'anima e la vibrazione interiore; onde per ogni fibra dello spirito ci si ripercuotono echi, che, come più s'accavallano, allontanandosi dal loro centro originario, più s'intensificano, sollevandosi da ultimo in un alto scoppio melodico.

II.

La vita universa intravista senza fine e senza fondo, senza principio e senza limite, generazione inesauribile che sgorga da misteriose sorgenti; la perpetuità dell'essere e la mutabilità della forma, affermate in note doloranti; l'immanente sorpreso nell'accidentale: ecco un'altra nota che predomina nella visione pascoliana: nota espressa non per via di ragionamenti inerti ed oziosi, ma d'immagini irradiantisi per tutti i sensi, d'una efficienza fantastica prodigiosa. Qui, dantescamente, l'Universo è veduto come un nero albero eterno:

> Protende le invisibili sue rame
> cui sono appesi d'ogni parte i mondi.
> Si crolla, ad un grand'alito, il fogliame;
>
> e d'un perenne tremolìo le frondi
> lustrano ardenti. Alcuna cade e brilla
> giù per gli abissi ceruli, profondi.

Il dramma si delinea, cupo. Alla tranquilla visione teologale dell'Alighieri s'è sostituita, di violenza, una febrile ansietà tragica, tutta moderna.

Lucente, come un altare è l'universo, se per entro l'intrico delle sue mille forme, s'intraveda il *Logos*, la Mente; spaventoso e catastrofico, se, talora, la coscienza dell'inflessibile legge meccanica s'appanni e si sposti dal nostro centro visivo:

> Questa la morte! questa sol, la tomba!
> se già l'ignoto spirito non piova
> con un gran tuono, con una gran romba,
>
> e forse le macerie anco sommuova
> e batta a Vega Aldebaran, che forse
> dian, le due selci, la scintilla nova;
>
> e prenda in mano, e getti alle lor corse,
> sotto una nuova lampada polare,
> altri Cigni, altri Aurighi, altre grand'Orse;
>
> e li getti a cozzare, a naufragare,
> a seminare dei rottami sparsi
> del lor naufragio il loro etereo mare;
>
> . . . .
>
> . . . . . . li abbandoni alla infinita
> lor caduta: al rimorir perenne:
> alla vita, alla vita, anzi: alla vita!

Di più: splendido e flessuoso, come una bella forma umana è quest'universo celeste, se veduto dalle lontananze chilometriche; urlante e feroce, fosco e opaco, mostruoso e incendiario, se la fantasia ci accosti con un gran colpo d'ali alle misteriose lontananze, agli astri incandescenti e roventi, ai liquidi e flagranti oceani solari:

Là, dove i monti sembrano con lenti
passi, come concorde immensa mandra
pascere il fior dell'etere pian piano,
beati della eternità serena,
pieno è di crolli, e per le vie, battute
da stelle in fuga, come rossa nube
fuma la densa polvere del cielo;
e una mischia incessante arde tra il fumo
delle rovine....

Poichè tutto finirà. Anche la Terra, in una conflagrazione colossale, si sfascerà; e la sua sostanza peritura, nella fiumana purificatrice e distruttrice del fuoco, tornerà elementare e informe. Ma, come quando una lampada si spegne, eccone un'altra, inconsapevole, accendersi — vagito che segue ad un'agonia — forse, allora, il flutto della vita s'ingorgherà nella fredda opaca sfera selenica ed essa si rianimerà, rigerminerà in un palpito d'anime: chè l'anima e la vita non si estinguono, per cangiar di sede — (cfr. *Il Ciocco*).

— Che cosa è il mondo? e che cosa sono la Vita e la Morte? ove tendiamo? onde veniamo? — Domande immense e paurose, che attingono le vette più solitarie, come aquile predatrici, e ricadono, inerti e appesantite d'ombra, sul tristo uomo dalla fronte pallida. Nella espressione di questa tragica situazione umana sta la grandezza del *Canto di un pastore errante*, Dalla medesima sorgente ideale, rompe, come un fiume di lava, costretto da rive incrollabili, lo spirito ignito che ripalpita e lingueggia per entro alcuni versi pascoliani (Cfr. per es., *Il Libro*). Trovarsi sur un'alta montagna, soli, fra le stelle e il vento, senza compagni, senza sentore di voce umana e d'eco di mondo; ab-

brividire di spavento; divenire, nella terrorizzante solitudine, di giganti, pigmei, di uomini, bambini; sentir l'anima che s'affloscia, come una vela inerte e senza soffio; implorar pietà, invocar l'estraneo, il nemico, la vittima, magari: ecco una posizione umana e spirituale, se altra mai ve ne fu, drammatica e tesa verso il sublime. L'uomo è solo, ha paura della solitudine. Pascoli ebbe consapevolezza piena di tutto ciò. Chi non ricorda *il Negro di Saint-Pierre,* ode, nella quale l'indifferente Natura, fredda come una lastra d'acciaio a specchio dell'interiore procella umana, appare nella sua nudità schiacciante? L'uomo soffre, la Natura ignora. Deserto dai mille echi, in essa tuttavia riecheggia perpetuo il grand'urlo d'amore, che genera, e costringe un pugno di vita nella breve forma fugace, la quale nasce al dolore e alla rinunzia:

> Amore! Amore! Amore! Ecco apparita
> sopra le nubi, immobile su l'ale,
> tremando in cuor lo squillo della vita,
>
> tremando in cuore il palpito immortale
> della sua vita, l'altra aquila. S'alza
> lenta, e ricorda a man a man che sale.
>
> . . . .
>
> Amore! Ed ella cova. Il capo eretto
> e gli occhi fissi, lunghi giorni e notti.
> Col rostro adunco ora si spiuma il petto,
>
> sprimaccia il covo. Sente gli aquilotti.

Una grande coscienza del dolore universale anima la poesia pascoliana. Gli è che egli contempla le cose dai vertici eccelsi: da un lato dei quali si centuplica il grido e il flutto della vita tumultuaria e inconsape-

vole — mentre dall'altro s'apre la voragine tenebrosa della morte, ove crosciano le perenni cascate. Un sentimento, d'una intimità commovente, irrompe da questa visione solenne ed afferma il dogma supremo della fraternità umana (Cfr. nel *Carcere di Ginevra*). La coscienza della sventura nostra, grand'astro senza tramonto che oscilla sulla fronte minacciata degli uomini, piangano essi o inconsapevolmente ridano un loro gran riso sonoro, lo illumina; e di visione poetica si fa dettame etico: a che il male? a che l'insidia? a che lo odio? L'ombra dell'immedicabile dolore proietta il suo cono funebre sulla corsa gioiosa e triste della vita umana: ogni voce d'uomo riecheggia per gli spazi infiniti come grido di doglia, come singhiozzo disperante.

> Vidi dall'alto, vidi dalla morte:
> . . . .
> . . . . Vidi un formicolìo nero
> di piccole ombre erranti per le dune,
> e ne saliva dentro il cielo austero
>
> un grido d'infelicità comune.

Come ognun vede, in questa posizione ideale del pensiero pascoliano c'è qualcos'altro che il *Tityre tu patule, ecc.*

UN GIUDIZIO COMPARATIVO ACCADEMICO SULLA POESIA DI GIOVANNI PASCOLI.

Per la morte di G. Pascoli l'Italia ufficiale dottrinaria e universitaria ha espresso il suo parere dalle colonne del *Giornale d'Italia*. Parere, in verità, nè concorde nè plebiscitario, ma che pure si presta a qualche commento. A chi consideri il preciso giudizio, che potrebb'essere ampiamente svolto e luminosamente dimostrato, del Cesareo, e lo confronti poi con quello del D'Ancona, dello Scherillo, d'Isidoro Del Lungo e del Rajna, verrà subito fatto di persuadersi che tra questi e quello ci corre un diametro terrestre.

E poichè io sono fermamente convinto che la ragione è dalla parte del Cesareo — un critico d'acume finissimo e di gusto infallibile — non riesca discaro ai lettori se mi prendo il permesso di discutere, con tutto il dovuto rispetto, quel che dissero gli altri quattro illustri professori succitati.

Il D'Ancona deplora « *spenta* » col Pascoli « *la voce virgiliana celebrante gli alti e gli onesti ideali* ». « *Mirabile umanista* » osanna il Del Lungo « *Giovanni Pascoli fu nel latino antico e nuovo d'Italia, il Poliziano del sentimento moderno* ». Per Pio Rajna « *la fusione perfetta dell'antico con il moderno* », fu

« *la nota forse più caratteristica dell'opera pascoliana* ». Pascoli, infine, per M. Scherillo « *fu sopratutto un umanista: ricorda il Poliziano* ».

Per stringere i quattro giudizi, un po' troppo lapidari, in un sol manipolo, si vien dunque a sostenere che il Pascoli

1) fu spirito virgiliano, animato da onesti ed alti ideali;

2) fu nella letteratura contemporanea, in lingua latina e in lingua volgare, quel che il Poliziano nella letteratura della seconda metà del Quattrocento;

3) fu sopratutto un umanista ;

4) contemperò gli spiriti e le forme dell'antichità e dell'età nostra, suggellando e caratterizzando di tale contemperanza o fusione la sua opera poetica.

Si fa dunque due volte il nome del Poliziano, dallo Scherillo e dal Del Lungo; una volta quello di Vergilio, dal D'Ancona; nessun nome dal Rajna, che vede invece come carattere peculiare della poesia pascoliana la fusione dell'antico col moderno.

Ora, non v'è lettore di buon senso che, giunto alla età della discrezione, ignori la inutilità e la vanità di siffatti raffronti, tutti poggiati sulle più esteriori accidentalità e le più precarie contingenze. Se, per esempio, io, richiesto da un amico intorno al valore morale o intellettuale di un Tizio qualunque, mi esprimessi così: somiglia a Caio, perchè veste di nero come Caio, ha una lodevole calligrafia come Caio, parla impuntando la erre come Caio: ci sarebbe il caso che quel mio amico mi prendesse per quello che in realtà non dev'esser preso nessuno, per uno che si burli della gente. Dire che il Pascoli somiglia al Poliziano, o che

il Pascoli ha impresso quegli impulsi alla nostra poesia, composto quei dissidi, i quali per avventura potean riscontrarsi nella letteratura di oggi, fra gli elementi popolareschi ed aulici, che il Poliziano compose ed impresse nella poesia del tardo Quattrocento, ha la stessa efficacia evocatrice e dichiarativa della mia ipotetica e suddetta informazione.

Ancor più inefficace è poi attaccarsi, come fa lo Scherillo, a un carattere assolutamente contingente, bollando un poeta di complessa e fervida coscienza con un appellativo quanto mai lodevole, ma arbitrario, perchè non definisce e non concreta. Tanto varrebbe che io rispondessi a quel presunto amico intorno alla personalità di Francesco Filelfo, poniamo caso, e di Lorenzo Valla, così: il primo fu assolutamente un umanista, il secondo fu... anch'esso, assolutamente un umanista. Sissignori: ma in somma quale è la personalità dell'uno e quale è quella dell'altro ?

Qual'è il carattere assiale, la « forma mentis » del Poliziano? quale quella del Pascoli? Io credo che a voler ripetere ciò che nessuno ignora, intorno all'uno e all'altro poeta, si giungerebbe a una conclusione poco conciliabile con tre dei quattro aforismi riprodotti: voglio dire quelli polizianeschi.

Vigili e feconde nello spirito del Poliziano sono le sole impressioni sensibili, che il poeta, con pacata e delicata fantasia elabora; repugnante ed alieno da ogni febbre interiore, da ogni tumulto di passione, da ogni ànsito di serio e angoscioso sentimento. La natura, così come la determina il Poliziano, è la natura esteriore, i cui elementi appresi dal senso sono bensì ricreati e disposti sur un piano diverso dal reale — idea-

lizzati — ma non mai agitati dal menomo travaglio, nè proiettati su quegli orizzonti di fuoco o di tenebra, ove li sforza ed ingigantisce la poesia moderna in genere, e quella del Pascoli in ispecie. Tutto, nel poeta mediceo, è sereno e tranquillo, misurato composto succinto chiaro classico. Tutto è tangibile, purchè sia realtà statica o dinamica di bella natura sorridente; non realtà psicologica. Le sue descrizioni e i suoi quadri, che non a torto furon raccostati, per il tocco, la limpida armonia e il diffuso etere ove sono calati, al disegno e al colore botticelliano, presentano i loro elementi, le mille sinuosità, classicamente lineati, con precisa determinazione, con aerata prospettiva. La natura, così come la dà il Pascoli, è invece la natura di un impressionista, che però ha un'anima commossa, agitata e insoddisfatta; e dove, pertanto, il Poeta tenta di profondarsi come a compenetrarla e a compenetrarsene, non pago degli aspetti sensibili. È una natura più che descritta, accennata; più che pittura, musica.

Di rado avviene al poeta moderno di arrestarsi al fatto esteriore, di far il quadro per il quadro: di là dalle apparenze, la sua anima ascolta o tenta di ascoltare le voci misteriose della vita e della morte, dell'infinito e dell'eterno: e la descrizione degli elementi percepiti dal senso, proprio per questo, nella fantasia gli si scompaginano e cedono il posto alla impressione personale dell'osservatore, meditativo e accorato. Tutti i membri dell'insieme si dissociano e si polarizzano in posizioni antitetiche, per virtù d'un sentimento che l'investe di improvviso e li esaspera fino a trasformarli in simboli. E i simboli parlano, piangono, gioiscono, ammoniscono, confortano. Stanno lì non per ragioni accessorie, con la

possibilità d'essere esclusi, ma come picchi su cui il poeta trascina il lettore per additargli qualche suo vero, qualche suo fantasma, per suggerirgli uno stato di animo.

È una natura, se così mi sia lecito esprimermi, romantica, infusa di vita multanime, simbolo e cosa.

Anche il Poliziano dà vita alla sua natura; ma la differenza sta in questo: che nella trasformazione fantastica della realtà che costituisce la sua poesia si riverbera e si discioglie proprio l'anima del Poliziano: e nella realtà fantastica espressa nella poesia del Pascoli si sfrena o si lamenta soltanto e non altro che l'anima del Pascoli. Due anime, quant'altre mai, sostanzialmente antipode.

Se nelle *Stanze*, nell'*Orfeo*, nelle *Canzoni a ballo*, nei *Rispetti*, nelle *Selve*, negli *Epigrammi*, nelle *Elegie*, togliamo la rappresentazione dei particolari sensibili, poco o nulla resta. Ideali umani? no — Passione? nemmeno. — Dissidi interiori? neanche. Una visione unitaria e concreta di vita, un tumulto spirituale e drammatico? niente di tutto questo: e neanche una fede, quale che sia. O meglio, una fede c'è, ed è quella nell'arte. Ma fuor di questa non altro che il naturalismo del popolo e il naturalismo delle classi colte mirabilmente fusi in una indissolubile unità. La gioconda e spensierata anima di questo poeta non sentì mai, come il Petrarca, l'artiglio della vita accarnarsi nelle sue fibre sane d'uomo del pieno Rinascimento. Considerate l'*Orfeo* che è un'opera drammatica dove manca qualunque elemento di dramma; la fresca e procace poesia amatoria latina e volgare vivificata di mille vite dagli stimoli del senso e del capriccio; la *Giostra*, che ci si

scompone dinanzi in moltissimi e bellissimi particolari, ma che non vibra mai, non s'accende mai, non si scuote mai dalla sua pura e chiara euritmia: la *Giostra* adulatoria ed encomiastica, dove gli attori, quando voglion esser ritratti nel loro intimo essere, Julo e Simonetta, son proprio il contrario delle ombre di cui parla Dante: persone che paiono vanità: di « leve aere » come la nota cerva galeotta. Una sottile vena di sentimento, ma raccolto e mite, scorre, insolitamente, nella elegia latina alle viole. Riboccante d'affetto è l'altra elegia, in morte di Albiera degli Albizzi. Eppure, in ambedue, specialmente in questa, ove si parla di morte, e si narra e descrive l'agonia di una donna bellissima, tutto è misurato e pacato — tutto placato nella intuizione folgorante della bella forma e delle serene apparenze. Non a torto egli fu chiamato « il poeta del senso ».

Se, invece, nella poesia pascoliana superiamo la melodia funebre e dolce delle cose naturali (essa è come un'orchestra che canta i più inafferrabili ritmi su cui si elevano, così comentate, altre e più sonore voci) ci troviamo dinanzi a un vasto mondo, che, appunto perchè smisurato, non sempre fu espresso con chiara lineazione, ma inviluppato talora in intrichi verbali inefficaci, soffocato o taciuto a metà per la piena ruinosa della passione che ingannava lo spirito del poeta partecipe, curioso e attento sulle più serie vicende della vita. Il fantasma dell'intimità domestica, che suggerisce al Poliziano versi di squisita grazia, s'eleva sullo spirito pascoliano, circonfuso da tristezza, addolorato di rimembranze incancellabili, porto e refugio degli uomini sperduti nella vita tenebrosa. Esso esiste nel poeta moderno non come una totalità a sè,

ma come un punto di riferimento, come il termine di una antitesi: da una parte l'onda procellosa dell'essere, i tumulti dell'odio e delle guerre umane, dall'altra il nido familiare, l'amore, la bontà, l'innocenza. Il dolore, che lo visitò fin dai primi anni, curvandogli la fronte infantile sull'acerba tragedia che lo rese orfano, gli prorompe sempre dalle intime sorgenti del cuore, con una voce di pianto ineffabile che riecheggia per tutta la sua poesia. Ed egli n'è tratto a meditare sulle sorti umane, sulla legge universa della vita cosmica; dinanzi alla quale è tutto pervaso di quel sentimento pànico che ci travolge l'anima e fa che ci sentiamo piccole vane cose, effimere onde perpetuamente ringhiottite nel gran gurgite del Tutto. La faccia della morte, dovunque egli si volga, domina i suoi orizzonti: il suo canto è un colloquio commosso dinanzi all'Impassibile. Da una siffatta meditazione insorgono, come fiaccole, verità sacre, che gli illuminano la vita, e sono affermate con l'austerità onde si proclama una legge morale. C'è nella poesia di questo grande scomparso, rapida e visionaria, la fede in una palingenesi umana, promossa dal dolore, santificata dall'amore, fatta secura dalla consapevolezza che la morte è la incommensurabile voragine dove tutti o presto o tardi precipitiamo. Il suo pensiero, sia stato acuto o no, si dilata dalla osservazione assidua degli eventi quotidiani, sulle rosse visioni tragiche, sulle paurose catastrofi, sui neri abissi dell'anima e del cosmo. La sua sensibilità senza pari piange sull'altrui dolore, sull'altrui male, su colui stesso che commise il male, cieco spirito, fronte stretta. Dinanzi alla furia dei disastri s'abbatte bensì, ma vor-

rebbe moltiplicarsi, per il bene che sente di dover compiere, a pro di chi soffre e di chi fa soffrire. Gli stessi *Poemi conviviali* — che furono a torto definiti prodotto di letteratura umanistica — originale deformazione del mondo antico, son tutti infusi e imbevuti di quella sensibilità, armonizzati sulla trama di quel complesso pensiero, irradiati di una luce centrale: l'anima mistica sognante tenera affettuosa del Poeta; sì che mancano, proprio per questo, presunti frammenti epici, di quella così detta obbiettività che nessuna vera poesia moderna può avere. I grandi problemi ideali e universali, messi a tacere, dopo Leopardi e Manzoni, furon riagitati, nella poesia moderna d'Italia, proprio dal Pascoli; il quale, appunto perchè rispecchia in sè i caratteri della nostra cultura e della nostra agitazione interiore, domabile soltanto alla luce di quella grande fede che ci manca, sentì l'anima straziata e dualizzata da un dissidio irrimediabile: dissidio che, come più egli sentiva inacerbire, più secondava: e n'era chinato sull'Infinito e sull'Assoluto, ove egli interrogava senza aver risposta se non d'echi sperdentisi per solitudini di mistero. E se ne rilevava con un brivido così possente, con un bisogno così intenso di confondersi agli uomini consorti in un'opera di umanità, che quando cantò — uno dei più sinceri e immediati poeti d'Italia — quel brivido e quegli echi e quelle domande e quelle aspirazioni insoddisfatte ritremarono in oscillazioni innumerevoli nei rapidi, urgenti, ineguali versi, slogati come il grido della passione, franti come il singhiozzo, rotti da silenzi e da pause d'una portata incalcolabilmente significativa.

Ora non credo che una consimile poesia possa dirsi rivesta caratteri umanistici e molto meno che la sua impronta peculiare consista nella « *fusione perfetta dell'antico con il moderno* »; nè che una così varia e ricca anima moderna debba definirsi il Poliziano dei nostri giorni: o addirittura un'anima « *sopratutto d'umanista* ».

Dicevo a principio: siffatti rapporti son basati sopra accidenti e contingenze trascurabili. Sfornò il Pascoli una ricca produzione latina, fredda, caduca, vuota; insegnò le due lingue classiche; tradusse poeti dell'una e dell'altra; compose florilegi e antologie: sarebbe per avventura questo il suo umanesimo, la sua parentela con Angelo Ambrogini, professore nello studio di Firenze? In questo caso ci verrebbe voglia di domandare: e cosa dunque ha fatto il Pascoli che possa star da presso ai « *Miscellanea* », o che, nell'avviamento degli studi filologici, possa compararsi all'indirizzo fecondo impresso a quelli, quattro secoli fa, del Poliziano?

Rimane Vergilio, cioè il prof. D'Ancona. E mi perdoni l'illustre uomo se soltanto adesso mi ricordo di lui, ma ogni cosa a suo tempo. Senonchè a Lui si potrebbe muovere una non diversa obbiezione: quale intima parentela passa fra lo spirito vergiliano e quello del Pascoli? Almeno chi parlava del Poliziano aveva dalla sua qualcosa di concreto: Pascoli latinista e orfano a dodici anni per assassinamento del padre: Poliziano orfano a dieci anni per assassinamento del padre — e latinista. Ma al prof. D'Ancona non restano che « *gli alti e onesti ideali* » dell'uno e dell'altro.

voglio dire del Pascoli e di Vergilio. Poca cosa davvero, su cui non vale insistere. Solo aggiungo che, profittando di tanta lezione, potrei comparare il profondo ravvicinamento d'anconiano con quello d'annunziano non meno profondo ed arguto. Ma una tale aggiunta sarebbe anch'essa uno scherzo — e di cattivo genere.

VI APRILE MDCDXII.

Con Giovanni Pascoli s'è spenta una delle voci più chiare e virginee che abbiano mai risonato nella poesia d'Italia. Tutta l'opera sua non è che l'esaltazione e il perseguimento accorato d'un ideale di bontà e di sincerità umana lampeggiante col fisso immobile sguardo nel fondo lugubre del deserto universo. Nessuno mai, come questa ingenua grande anima fraterna, parlò parole di conforto agli uomini, espresse voci di ammonimento e di saggezza ai caduti, lenì dolori immedicabili ai sofferenti. E nessuno dalle piccole cose circostanti, dai più umili accidenti dell'esistenza grigia e monotona, dalle più trascurabili contingenze, dai più fugaci avvenimenti — i quali tutti costituiscono la trama su cui s'intesse la nostra vita modesta — seppe far prorompere faville di tanta poesia, lampeggiamenti e fulgori e costellazioni di tanta bellezza. Egli fu il poeta della campagna e della casa, il piccolo nido che con cura solerte e assiduo lavoro seppe costruirsi, pietra su pietra, anno dopo anno, infaticabilmente: l'uomo che ascoltò con trepido cuore e anima commossa il canto dei pastori e dei villani, il poema degli alati, la voce sonora della grande orchestra infinita. Il suo sguardo curioso si posava sui fiori, sugli alberi, sui mi-

nuscoli insetti, sui grandi archi incandescenti degli astri immobili e fugaci per gli spazi illimiti. Poi si ritraeva dalla visione nella severa austera zona della meditazione, dove soltanto i saggi discendono, onde si riesce più baldi e securi di qualche verità conquistata, armati di forza, i lombi cinti d'una corda di pazienza, perseveranti e tetragoni. E viveva l'umile candida vita dei Grandi, alieno da pompe, nemico dei rumori cittadini, avverso ad ogni briga ad ogni scalpore, cenobita e santo, solitario nell'eremo ove una cara donna, la più amata e la più eroica, l'inconsapevole Mariù, gli faceva dolci i giorni laboriosi, leggera la fatica, chiara l'assidua esasperante vigilia cotidiana. Ma quale mondo non trascinava egli seco in quella bianca casa senza sontuosità e senza sfarzi; quale luminosità non sprigionava fra quelle pareti nude, quale vita non faceva sgorgare da quella sua larga corrugata fronte, fra il canto della sorella buona ch'empiva di letizia la dimora angusta!

Egli aveva occhi perspicaci e profondi e, dovunque ei li volgesse, sui fenomeni transitorî e sulle leggi eterne, sul cespo fiorito e per gli smisurati spazi del cielo senza confine e senza fine, intravedeva e talora vedeva l'oscura Legge regolatrice, la Volontà lontana, presente e infallibile, l'indicibile Potere onde si irradiano come da un cuore lucente le benefiche forze che reggono la Natura provvida. Quello era il centro del suo pensiero e il centro della sua poesia. Questo Poeta ebbe infatti una sua religione: e il suo dio è il filo magico pel quale ci è dato di svolgere la trama del suo pensiero, percorrere la vastità balenante di eterne luci e di sovrani fulgori del suo mondo straordinario. Io amo raffigurarmelo, solo e sperduto per le ampie campagne

estive, fantastico e pensoso nel chiaro etere lunare, perseguire attento la melodia del suo sogno assiduo, gli occhi fissi nel fondo più ermetico della sua anima in tumulto, mentre i ritmi formidabili e impercettibili delle cose gli suggeriscono quella melodia, glie la nutriscono di strane armonie, glie la riempiono di silenzi sacri come quelli della morte. E non so dissociare questa mia fantasia da un'altra che n'è come il complemento necessario. Egli s'inoltra, inabissato in sè, fatto tutt'uno con la solenne palpitazione della Natura, per sentieri sconosciuti e impervi, col breve passo umano e col passo gigante del suo pensiero: poi, quando l'anima alzata vibra concorde con le cose infinite, il suo labbro si fa canoro, ma d'una preghiera, il suo corpo si abbatte, ma per inginocchiarsi e adorare. La sua più grande poesia, quella che parla con la elevazione delle immutabili parole, vibra tutto di questa commozione religiosa. Cosa sono la vita e lo spazio e il tempo e l'astro vagante, la costellazione gigante, il volo d'un insetto, il perpetuo faticoso andar della terra intorno al sole centrale e turbinoso? Dio Dio Dio! La Necessità e la Volontà, l'Uno e il Tutto: il divino che, come il raggio elementare, non si scompone nel fascio settemplice ma per le incommensurabili leghe dello spazio ruina e s'ingorga nelle innumerevoli creature vive, fugaci ed effimere, pur soggette a una perenne vicenda di rinascite. Se gli uomini avessero questa luce interiore, adorerebbero; se conoscessero il dolore e la sofferenza che essi soli nella sognante estasi universale fecondano e fanno irrompere dalla oscura matrice della loro razza furiosa, amerebbero: non si torturerebbero a vicenda, non precorrerebbero, nell'opera distruttiva, la

Volontà che conosce e sa quel che deve volere, la Natura.

Affisarsi nella morte è come un temprarsi alla bontà e al perdono. La natura, l'amore, la morte; ecco il triangolo della poesia pascoliana, tutta soffusa di dolcezze, commossa di aneliti, solcata di pianti, dilatata come una vela verso rive d'eternità, porti di mistero. Sia benedetto il dolore — egli canta — poi che è necessario, come la fiamma purificatrice al blocco del metallo prezioso. Ma sia benedetto l'amore, poichè esso serve, come il lampo improvviso nel tenebrore della procella, a farci riconoscere le nostre strade umane, a farci conoscere sopra tutto noi stessi. Il mistero ci schiaccia e n'è sopra come una cupola di basalto ove si frangono e insanguinano le ali dell'anima anelante all'azzurro e alla luce: ma sia benedetto il mistero, perocchè esso ci dà il senso dell'infinito e dell'immenso, resuscitando nel nostro fondo il primigenio slancio religioso verso l'Ignoto. Passa la Morte come un soffio polare fra le moltitudini e prostra le giovani vite, i padri e le madri, gli avi venerabili e i bimbi che recano con sè dalle opache regioni prenatali tutto un tesoro da spendere, tutto un viluppo di verità da disnodare e da esprimere; ma sia benedetta quando vien dalla Madre comune, necessaria, la morte: giova la sua presenza a placare gli oscuri fermenti d'odio che si gonfiano e ribollono nel grembo della nostra fibra ferina. Benedetta, a patto che l'uomo non la scateni sull'uomo; che la mano sacrilega e inconsapevole non prostri il sostegno d'una nidiata, all'improvviso, che aspetta e spera e poi impietra all'annuncio e non si consola più; a patto che la belva, assopita nel fondo

dell'anima umana, non irrompa, armata di denti e d'artigli, e dilaceri la povera carne dell'innocente.

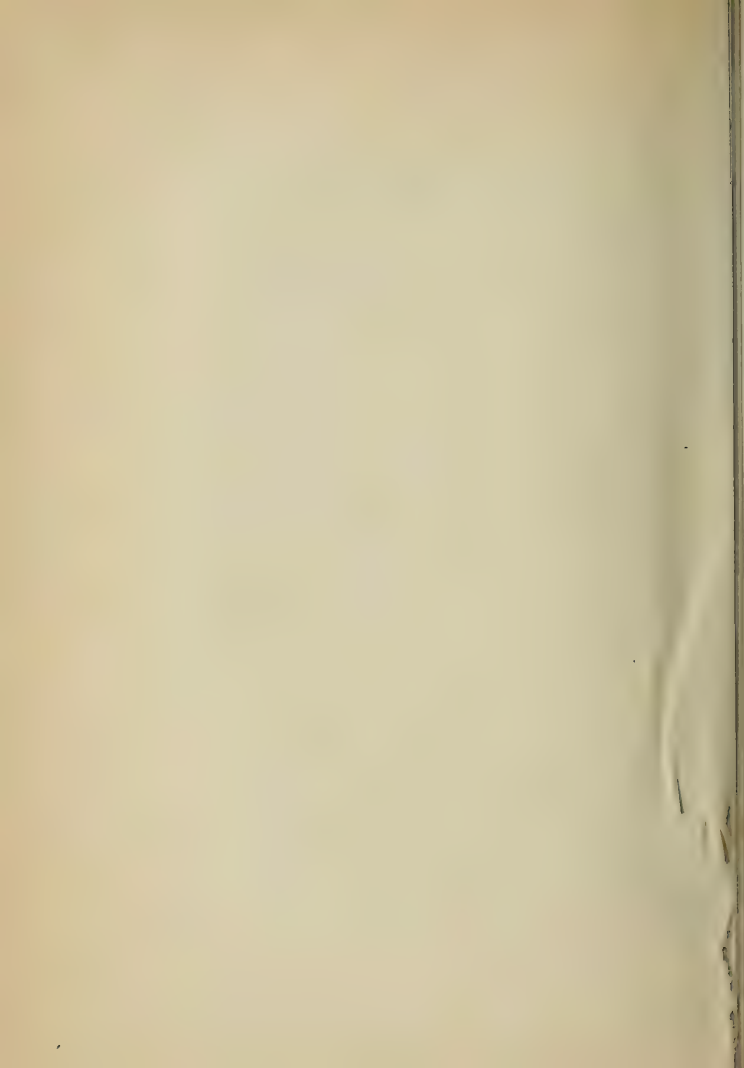
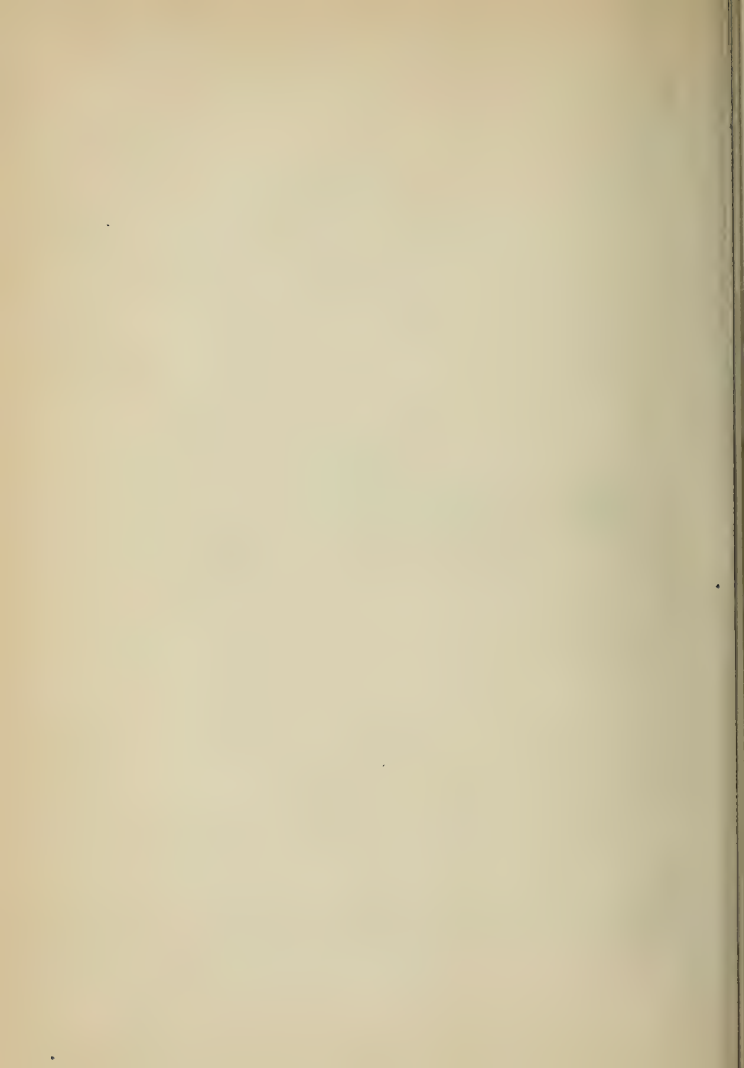
Se il centro nucleare del suo mondo speculativo e poetico è un dio quasi bruniano, l'involucro che colora quel mondo e s'irida di cupi sprazzi e s'irriga di correnti funebri, è la sua fosca tragedia paterna. L'ombra dell'uomo buono, colpito a tradimento, è per lui la guida invisibile e taciturna che lo conduce attraverso i labirinti di quel mondo e glie li scopre e glie li commenta e glie li rivela, e lo sospinge per la via della verità, che non ha termine e il cui orizzonte è fasciato di tenebra insondabile. Egli è l'Amleto di quel fantasma, che non chiede vendetta e non arma il veggente d'odio o di rancori, ma piange perdono!

L'ammonimento lo fa buono, lo stimola a farsi migliore, a superarsi; gli dà quel senso disinteressato d'amore umano, pel quale ogni immagine ch'egli crei, ogni eco d'interior canto ch'egli rifletta nell'arte, sembra ammollita e intenerita in un'acqua imponderabile le cui sorgenti si perdono negli abissi ignoti.

E la sua voce è la stessa bontà, mistica e infusa di tenerezza: passata, prima di risonare per le angustie del verso, sopra correnti di pianto, su oceani di pene indicibilmente angosciose. È il balzo che le anime privilegiate, quali più quali meno, fanno, per istinto, dal finito nell'infinito, onde riportano sulla fronte riflessi formidabili. È la fraterna parola consigliatrice che ripete, con le note dell'eterno e dell'immutabile, il mònito che sta in cima a qualunque filosofia, a qualunque religione, a qualunque rivelazione. E quella voce, quella luce, quella parola ci risuonano e splendono dentro suscitando echi noti di remote parole

intese nella puerizia che non conosce le ire le vendette gli odi, ascoltate in qualche lontanissima vita, e attive e presenti nel nostro spirito che se n'è arricchito nelle esperienze secolari: — Torniamo nell'antica ingenuità della natura per stingere quel colore che l'inferno umano ci dipinse sul volto; cingiamoci d'uno schietto giunco i fianchi; amiamo, poichè amore ci ragiona nella mente. Anche se gli ossessi fantasmi che la vita lancia sulla strada dei buoni ci feriscano al cuore, senza ucciderci, nella piccola casa secura c'è Antigone che veglia, Cordelia che aspetta. —

Ah! nella piccola casa piange oggi il suo pianto più amaro, che non sgorga dagli occhi visibilmente, l'Antigone nuova, Mariù l'eroica, più infelice d'Antigone, più sventurata di Cordelia, che fu gettata nel buio quando la speranza tornava a fiorirle di ghirlande la povera fronte immacolata. Mariù oggi è sola, ma presso le sta vigile e fedele, la grande Ombra intangibile. Ella ne intese lo strappo dal tormentato corpo in agonia, e la credè sperduta, dileguata nei muti silenzi imperscrutabili. Ma l'Ombra è lì, presso lei, come lei fu presso la sofferenza inumana della disfatta carn dilaniata dal morbo, lancinata dallo spasimo imme bile. Gli fu presso, fedeltà senza l'uguale, al gr fratello che si spegneva, triste Maria a pie' d'una cr immeritata. Lo vegliò e lo cullò come un bimbo; v d'ora in ora consumarsi gli ultimi riflessi della sp ranza, spegnersi ogni lampada intorno a sè: e tutta sua stupenda maternità — non era ella la madre incomparabile del Colpito? — tutta la sua femminilità, fatta d'abnegazione di rinuncie di dedizione di fede proruppe in quel grido che ognuno di noi ha sentit

risonar dentro sè nel pomeriggio fatale. Grido tragico di richiamo, bestemmia e preghiera. Poi quel grido le s'irrigidì negli occhi terribilmente spalancati, secchi come rupi, folgoranti di tragedia e di follìa. Cupa, ella scosse disperatamente l'esanime, furiosamente lo baciò; come la più dolce delle madri lo compose per l'eternità. Poi vacillò, coi piedi avvolti e barcollanti, nelle nebbie del delirio. Ma la grande Ombra ora culla lei; e le riaccende nel cuore, senza che ella ne sappia, riflessi di speranze, baleni di fede; le getta dal grande spazio richiami, che sono preghiere, e dolcemente la tocca, la bacia con sovrumana soavità; le compone l'anima ad accogliere serena e severa le inflessibili giuste volontà del Destino: e le si accosta, con passo libero e fermo, per additarle un'aurora. Il suo grande amore, nutrito di verità, ha vinto la morte? Sì; perocchè ugualmente presso di noi tutti, sta la grande Ombra e canta e canterà sempre quel suo grande amore di cui seppe amare, con le incancellabili parole del suo canto umano sonante per entro sinuose musiche, immuni dal tempo, alte come un volo, sullo strepito vano e sulle nostre iccole cose.

L'ALEARDI GIUDICATO DA B. CROCE.

Benedetto Croce ha voluto rivendicare all'Aleardi una parte di quella buona nominanza che il poeta veronese aveva da gran tempo perduta nella estimazione di tutti, e, per amor di tesi o per una illusione facilmente spiegabile, ha tentato in ogni modo il salvataggio. Diciamolo subito, non c'è riuscito. E la ragione sta in questo: che mentre, per esempio, pel Tommaseo e pel Berchet, il Croce stesso aveva dati di fatti inoppugnabili, e tutta una produzione veramente poetica da esaminare e da far balenare sotto gli occhi dei torpidi e pigri lettori italiani, per lo svenevole Aleardo non aveva che frammenti, brani, e mezze dozzine di versi, non sempre buoni. I quali poi non sono una valida testimonianza e legittima conferma di quel nucleo poetico che il Croce vuole assolutamente trovar nell'Aleardi. Nuclei poetici a quel modo si trovano magari in Antonio Bresciani o in Carlo Innocenzo Frugoni. Perchè, ritagliando in qua e in là per tutta l'opera di codesti due valentuomini qualche decina di periodi e di strofette si possono sempre trovare scritte bene e con un tal quale significato poetico. Ma un capitolo del Bresciani — anche quello ove possa per avventura

rifulgere il preteso periodo ben fatto — non sarà mai poesia, come anche la canzonetta o la tantafera in isciolti del Frugoni. Gli è che un fantasma, quando è pieno, coerente, caratteristico direbbe il Cesareo, non ammette vuoti e ingorghi, ombre e macchie, splende nitido nella sua interezza e nudità come una statua sotto il sole perpendicolare. Solo quando è oscillante, mal visto, mal noto e torpidamente elaborato dalla fantasia, si può presentare brutto incolore e scialbo nell'insieme, qua e là solcato d'una striscia lucente; ma è come una statua deforme che abbia, per caso, una bella mano, o un bel naso, o un bel polpaccio. Polpaccio, naso e mano, che non menomano nulla della bruttezza totale e che finalmente depongono della inettitudine fantastica dell'artista a contemperare, anzi a creare un tutto armonico. In ogni modo siamo noi che dividiamo, per nostro uso e consumo, in frammenti l'opera d'arte: essa è indivisibile. Così non ci salterà mai in mente di dir bello un quadro mal dipinto e qua e là ben disegnato; lo chiameremo brutto. Il qual giudizio significa che l'autore non ebbe tanta energia creatrice da obbiettivare ciò che vide, e da vedere ciò che appena intravide. È il caso dell'Aleardi. Ad ora ad ora, come un uomo bendato a cui per giuoco si lasci un momento l'occhio libero e poi subito dopo lo si riprofondi nella tenebra, vede e indovina profili e sagome, e su quei dati arzigogola poscia, con inesauribile vaniloquenza, le sue costruzioni, dove la fantasia non ha mai nulla a che fare, ma solo la immaginazione e il sentimento degenerato a sentimentalismo.

Non c'è componimento di codesto scrittore che lasci persuaso. Nè mai può dirsi dal critico che colui

abbia affrontato il suo mondo e vi sia obbliato. Anzi, quel mondo non esiste. La poesia, come tutta l'arte, è il prodotto della fantasia. La fantasia elabora i dati del senso, dell'intelletto, del sentimento, della volontà, che sono i precedenti ancor difformi e incoerenti dell'unità finale, dell'arte, che n'è la resultanza ultima e altra sostanzialmente da quelli. Come in un crogiolo molte sostanze diverse riescono, dopo una fusione completa, alla sostanza nuova, che coi componenti non ha più nulla a che fare, così nel crogiolo della fantasia tutti quegli antecedenti, che sono stimoli e fattori, si dissolvono per essere ricreati in una forma nuova, in una unità vivente, non fatta di pezzi, ma organica e pulsante di inesausti spiriti. L'Aleardi possiede in grado eminente o degenerato taluno di quei fattori, di quei dati e di quegli antecedenti: la sensibilità squisita e quasi morbosa, il sentimento esasperato e antipaticamente ammollito in un sentimentalismo da parrucchiere. Ma la fantasia in lui è inerte.

Vediamo.

Nella *Immortalità dell'anima*, la 2ª lettera a Maria, lo scrittore vuol persuadere la sua donna sulla esistenza della vita futura. Infatti costei, non ostante sia stata e sia tuttora bersaglio della fortuna, infelice e sola al mondo, non ha quella fede e sembra pietosamente sorridere all'amatore. Situazione senz'altro poeticissima, che l'Aleardi non capisce affatto e rovina in una lungagnata dove si argomenta con eloquenza da pergamo suburbano.

Chi a noi d'intorno
Segnò questo fatal cerchio di colpe
E di sventura? e su la vergin prole

Fe' che pei rami di Cain scendesse
L'eredità di sangue inconsumata?
Chi sovra i balzi permettea le rocche
Violente, onde emerse il pauroso
Dritto dell'oppressor? Perchè nel mezzo
D'un silenzio che medita sull'onte,
Quel prepararsi a le supreme sfide
Dei popoli ringhiosi? Onde cotanto
Fáscino all'oro, e quell'esser delitto
La povertade? E nei fastosi prandi
L'esultanza dei tristi e quel segreto
Patimento di pure anime, sempre
Inesperte del mondo? E chi mi trasse
A questo ballo mascherato, dove,
Se mai per generoso impeto io strappo
Il vel bugiardo, e levo alta la fronte,
E sillogizzo un franco ver che tutti
Hanno nel core, mi deridon tutti?
E sugli Ungari campi e su i Moravi
Sorge un castel con una tetra muda,
Ove starò per orbi anni scontando
La santità del temerario vero?
E sopra mi verran l'unghie e la rabbia
D'aquila immonda a lacerare i lombi
All'oscuro Prometeo?...
Oh! tal l'idea
De' celesti non era; e pria che nati
Fossero i padri de' miei padri, alcuno
Ha peccato per noi.

E rincalza:

Se non fosse così, perchè talora
Fin nelle braccia de la donna mia
Quel subitano fastidir la vita?
Dimmi, Maria, perchè nell'abbondante
Primavera degli anni, allor che ignota

Senti agitarti una virtude quasi
Creatrice di mondi, all'improvviso
Stanca una voglia di morir ti vince?
E nel vol de le danze, e fra i doppieri
Multiplicati a lustro de le mense,
Muta la noia al fianco tuo s'asside,
Non atteso conviva, a dolorarti?
Perchè, raccolto del giullare il teschio
Gittato via dai lepidi becchini,
Quel curioso dimandar d'Amleto
La celia antica al dissepolto amico?
Onde sì forte maestà deriva
Dai quattro palmi d'una tomba nuda,
Ove posa un estinto? E chi primiero
Di benevoli Mani à popolato
Le chiese consuëte; e via pei campi
Al tenue filo de le nuove lune
Sognò crucciosi Lèmuri?

Come chi vaga senza saper dov'è la sua mèta, così alla ventura, qualunque immagine o ricordo gli si pari dinanzi, l'Aleardi lo assorbe nella farragine disorganica del suo componimento. Non credette anche Socrate nell'immortalità dell'anima? Sissignori, ed eccoti una cinquantina di versi su Socrate. Non ci credeva anche sua madre, la madre dell'Aleardi, dico? Diavolo. Ed eccoti la madre, con la quale il tremebondo poeta immagina un volo per gli spazi celesti. Uno s'immagina che il credente, al pensare che, spirato l'ultimo singulto dell'agonia, pura anima in libertà, possa rincontrare sua madre e con essa perdersi in una eterna beatitudine per gli spazi infiniti, sia invaso da un impeto folle di desiderio, da una piena di violenta passione, fatta di lacrime, di ricordi, di affanni, di speranze, di amore. È la madre che si rivede! È con la madre che ci si ricon-

giunge! Vale a dire è uno dei momenti più ricchi di umanità e di vita che possano immaginarsi.

Chi non ricorda Pascoli?

> Piangono, io vedo, vedo, vedo. Stanno
> in cerchio, avvolti dall'assidua romba,
> Aspetteranno, ancora, aspetteranno.
>
> I figli morti stanno avvinti al padre
> invendicato. Siede in una tomba
> io vedo, io vedo in mezzo a lor mia madre.

L'amicizia e la pietà cava dal cuore di Dante questi accenti :

> Sì tosto come il vento a noi li piega
> Mossi la voce : O anime affannate,
> Venite a noi parlar s'altri nol niega !

E Dante stesso quando Beatrice, fra una nube di angeli e di fiori scende ad incontrarlo nel Paradiso terrestre, con quale commozione di verace amore non si esprime, e quali parole pregnanti di umanità non ode dirsi dalla donna misericorde e santa!

> E lo spirito mio che già cotanto
> Tempo era stato che alla sua presenza
> Non era di stupor tremando, affranto,
>
> Senza degli occhi aver più conoscenza
> Per occulta virtù che da lei mosse,
> D'antico amor sentì la gran potenza.
>
> Tosto che nella vista mi percosse
> L'alta virtù, che già m'avea trafitto
> Prima ch'io fuor di puerizia fosse,

Volsimi alla sinistra col rispitto
Col quale il fantolin corre alla mamma,
Quando ha paura o quando egli è afflitto,

Per dicere a Virgilio, men che dramma
Di sangue m'è rimasa che non tremi,
Conosco i segni dell'antica fiamma.

C'è tutta la febbre, la passione, il fremito sacro che in un cuore d'uomo vibra in siffatti momenti di suprema accensione spirituale; tutto l'urlo compresso di ansia, di timore, d'amore, l'émpito d'un volo verso la creatura fatta sacra dalla morte, amata di là dalla vita, supremo gaudio, felicità inalterabile.

Udite ora l'Aleardi.

Un aleggiar di brezza
Paradisiaca mi blandisce il volto
Con frescure olezzanti: e pei sereni
Traversati da spiriti e da stelle,
Ascender veggo sull'opposto lembo
L'alba che ne impromise il Nazzareno.
Attonito mi levo, e da le chiome
Scuoto la morte: e sovra il gelid'orlo
Del sepolcro chinata un'apparenza
D'immortal gioventù mi si presenta,
E non sente di terra il suo saluto...
Oh! la ravviso. Ella è mia madre. Ed ecco
Mi raccoglie nel suo manto odoroso
Dei profumi del cielo: e come augello
Di paradiso che a la prole insegni
Il remigar de le inesperte piume,
Là mi trae per le vie dei firmamenti
Ne la fidanza del materno seno.
Lieve, lieve mi sento all'indefesso
Rapidissimo volo; e via trapasso
Saettando pei limpidi zaffiri.
Omai s'io miro a la superba e frale

Vanità de la terra, altro non odo
Che il confuso flottar dell'oceàno
Ne le sponde custodi; altro non vedo
Che uno di monti, di deserti e d'acque
Vertiginoso rotear sui poli.
Ed Ella intanto la fedel parente
Sazïando con semplici parole
Quel desìo di saper che m'innamora,
Il crëato mi svela, e la diversa
Indole de le stelle, e ad uno ad uno
Mi spiega i cieli come cosa sua:
Qual visitando le fragranti aiuole
Del tepido verziere, una cortese
Giardiniera ti narra i tulipani
E le camelie che le educa il sole.

Roba da chiodi! E continua:

E senza posa il terso etere solco
Con la dolce compagna. E già comprendo
Perchè tanta di luce onda si versi
Su le altissime corna a le montagne
Nel bel mondo di Venere. Più lunge
Paghe contemplo d'una danza istessa
Pei domestici azzurri ire concordi
La tenue Vesta con le sue sorelle;
Figlie di madre fulminata un tempo,
Solo cognito a Dio. Veggo nell'amplo
Giove al confine de le curve lande
Il giorno tramontar velocemente
E quattro lune illuminar le fredde
Rapidissime notti, e quattro lune
Specchiarsi a l'onda de le sue marine.
Per andamento di più vasto giro
Privilegiato di maggior seguaci
Vedo Saturno dall'anello avvolto,
Viaggiar malinconico. Discerno
Simile a scòlta sul confine estremo
Dell'imperio del sole, irto di geli

Muto di lume il solitario Urano:
E via pel taciturno etere in fuga
Ire e redir comete impazienti
Visitatrici d'altri ignoti soli
Pari a sibille, che disciolto il crine,
Profetino terrori.

Un vero périplo uranio di educazione scientifica, come si vede, narrato con un linguaggio da Giulio Verne e diffuso nel chiacchiericcio piatto da retrobottega di farmacia provinciale. Niente che tradisca il segreto tormento dell'uomo, la costretta passione che si divincola dentro la piena delle lacrime e lo scoppio dei singhiozzi che ciascun nato di donna sentirebbe urtargli nel petto turbato e irrefrenabilmente prorompere in accenti incomposti e sublimi; ma una lezione di astronomia da giornale illustrato.

Si capisce che con questa deficienza fondamentale di fantasia, l'Aleardi debba ricorrere a costruzioni immaginose e cervellotiche, la cui ragione d'essere non poggia su nessuna necessità psicologica. Di qui quelle sue centinaia di versi sciolti vagabondi per tutti i territori che la memoria addita allo scrittore, scioperate scorribande senza una direzione e una mèta, veri *pot-pourri* di nauseabondo cattivo gusto. Uno fra i suoi più celebrati canti, *il Monte Circello*, ce ne offre la prova. È un diluvio di endecasillabi, interminabile. E cosa dice? Ecco. L'autore invita la sua donna, Itala, a contemplare il Monte ergentesi dalle acque tirrene. Lunga descrizione. Ma Circello ricorda Circe: dunque una evocazione di Circe. Ma Circe fu cantata da Omero, dunque si parla di Omero. E come? Sciupando una magnifica visione foscoliana.

Ieri su la raccolta ora dei vespri
Del Circello volgendo a le nembose
Cime lo sguardo, vidi il laureato
Fantasima d'un veglio ire baciando
Le antiche are del sol, qual chi commosso
Torna a dimore per ricordi cari.
Di rapito era il volto; era l'intonsa
Canizie cinta da la benda greca,
Era di poveretto il vestimento.
Ei procedea come fa il cieco; innanzi
Tentando l'aura con un'arpa argiva,
Che luminose avea le corde, e il suono
pari a quell'arpe, onde si udiro a giorni
ben divisi da noi, soavemente
di Lipari i giardini armonizzati
e di musica piene eran le brezze
che gonfiavan la vela ai pescatori.

Ma Omero cantò; dunque canti. Che cosa? Una allegoria — metafora di cattivo gusto, amplificata fino all'inverosimile: Circe — Voluttà. E, poichè dal Circello si scorgono le Paludi Pontine, di molti versi sulla malaria, sui contadini infelici, sulla miseria umana; e poichè anche il Castello d'Astura è lì presso e manco a dirlo Corradino,

Pallido e bello con la chioma d'oro
Con la pupilla del color del mare
Con un viso gentil di sventurato,

è personaggio atto, per tradizione, a commuovere i cuori ben fatti, giù la sua storia e le sue sventure. Senonchè, si scorge anche Terracina; e per amor di giustizia e legge di imparzialità anche di lei va toccato. Ma lontano azzurreggia Anzio: ond'è che per la mede-

sima giustizia, anche di Anzio si discorre, con relativi Nerone e Caligola, che lì nacquero. E non furon essi nemici del Cristianesimo? Eccoti dunque la predicazione di Paolo. Un canto simile potrebbe continuare fino alla fine dei secoli; perchè infatti non ha principio e non è un organismo, ma un repertorio: continua dunque e va a finire in una epitome di geologia d'Italia, che si direbbe versificata di sui libri di Antonio Stoppani. Il tutto poi è infiorato di frasi simili a questa:

Oh! i numi
fuggono anch'essi dall'età sospinti!
Ma il Dio di Paolo di mia madre e mio
Non fuggirà mai dalla Terra. Bada
O, Vaticano, che da te non fugga!

ovvero:

E tu, bella del carme ascoltatrice,
S'io ti contristo, a me perdona, eterno
Novellier di sventure.

ovvero:

... vuoi saperne il nome?
O fida come il sol, tu che non sai
Che sia tradire, deh, segnati in prima
Col segno della Croce, Itala mia,
È il castello di Astura.

Dove non sai se l'enfasi, lo sproloquio, la mala rettorica, il falso spampanato senza pudore al sole o il molliccio svertebrato di tanta bolsaggine ti urtino di più o ti muovano a meritata compassione. Son frasi che fanno accapponare e che uno non ripeterebbe senza un sogghigno in presenza di gente; le quali, ap-

punto per questo, rivelano il cattivo gusto dell'Aleardi che non si peritò di scriverle e di mandarle, così scempie e pecorone, pel mondo.

Fra gli antecedenti della fantasia a codesto scrittore non difetta il sentimento. Ma esso non è ancora arte come non lo è la sensazione, la percezione, il concetto, l'atto volitivo. Perchè il sentimento sia arte è necessario appunto quella elaborazione che all'Aleardi è negata, quella obbiettivazione che egli non riesce mai ad ottenere, quell'oblio della sua persona nella forma, che gli è ignoto. Il sentimento, così come lo muove, egli lo versa grossolanamente e senza purificarlo, torbido d'elementi contingenti ed eterogenei, in una espressione più o meno approssimativa, che non dice mai nulla, e non rivela se non il fallimento dell'artista. E questo sarebbe già un difetto irreparabile: al quale tuttavia se ne aggiunge un altro più grave e micidiale: l'iperbolizzazione dei sentimenti teneri e morbidi, e la conseguente rappresentazione di essi e degli oggetti cui spesso si riferiscono (nell'Aleardi sono la donna e la patria) esageratamente ammollita e lacrimosa. Non c'è pagina di questo poeta dove non si pianga. Si sente, leggendo i suoi versi, un impeto di reazione, un bisogno di affermare la propria salute e la propria serenità di spirito.

Deve dire: mutiamo argomento? Dice: « Mutiam dolore ». Ha da invitar seco una donna? E le dice così:

Qui ci uniremo per versar del pianto.

Ricerca la ragione del suo amore corrisposto? La trova subito:

Le son fila d'Iddio. *Ecco venimmo*
Simili a due romei, per sciorre il santo
Voto d'insieme consolarci; e invero
Qualche cosa di blando ebbe *quell'ora*
Che lacrimai su la tua testa bionda.

Non soffre? Pregherà Dio di farlo soffrire.

E se tu piangi, contemplando afflitto
Su le tue guance vereconde il pianto,
Mi scosterò tacendo, e in rispettosa
Lontananza sul campo inginocchiato,
Pregherò Dio, che il tuo fardel d'affanni
A le mie spalle imponga. *Oh tu non anco*
Sai quanta invidia delicata io porti
Alla gentil virtù del Cireneo!

Dove, sempre per quel cattivo gusto che è suo distintivo, l'Aleardi non s'è accorto quanto ridicola sia la sua persona, così com'è rappresentata, in ginocchio come un pulzellone, a pregar Dio, mentre la donna soffre; e dove anche la cascaggine dei versi è sì papaverica, brodosa, untuosa e gesuitica, da ricordare certi fervorini predicatori per prima comunione, sussurrati dal prete grassoccio, a fior di labbro, con occhio naufrago e collo torto.

Ciascun uomo ben fatto, a meno che non sia un bastardo rissoso, ama suo padre e sua madre e ricorda i giorni dell'infanzia magari con disperato accoramento. Ma nessuno io credo si fingerebbe mai nel pensiero un'infanzia siffatta di scimunito, e un padre e una madre così da presepe o da vecchia stampa di libro per giovanette cattoliche. Udite:

Anch'io vedi, son triste; e in fastidita
Solitudine vivo; ed era, un tempo,
Come allegria d'allodole pel cielo,
Giocondo il volo delle mie giornate.
Una fronda d'ulivo benedetto
Pendea custode a' miei placidi sonni,
Chè ne la festa de le palme allora
Io pregava! Una vispa rondinella,
Lasciate le sue case in Oriente,
Santificava l'ospital mia trave;
E co' suoi rondinini io m'addormia.
Quando pei lembi de le sceme imposte
Il primo albor del ciel s'intrometteva,
Sentiva un bacio intiepidirmi il viso;
Era mio padre che venia per uso
Con quella sua carezza a ridestarmi
Soavemente, si che amore e luce
Fûr le primizie de le mie mattine.
Non piangere, o Maria! Cantando allora
Scendea nell'orto rorido di stille,
L'alba negli occhi, e l'avvenir davanti:
Ed aspirava da per tutto Iddio.
Poscia un fiore coglieva, il più soave
Abitator delle modeste aiuole
e sul guanciale della madre mia
Lo posava però che quella santa
Dopo i suoi figli e il padre dei suoi figli
Amava molto i poverelli e i fiori,
E il bacio avuto deponea sul fronte
Purissimo di lei. Quegli eran giorni!
E la vita mi parve una catena
Di carezze, di fior, d'inni, di raggi,
Di cui le anella si perdeano in cielo.
Oh! basta basta! Piangi ora, Maria,
Che quei due benedetti io li ho perduti,
E non è mia neppur, là, in riva al fiume
La casa ove son morti.

L'Arcadia impallidisce.

L'amore smidollato e collegiale, con la sua camicia di castità, e i suoi ipocriti abbandoni lacrimosi, tutto cuore ed amarena, trova in queste poesie il suo poema più alto, la sua glorificazione più imponente. La donna è la ispiratrice, la compagna, il sostegno; l'uomo è il poeta o l'artista, il genio, persona fatale, l'incompreso, il martire, l'eroe: la coppia falsa, insomma.

Ed ecco, infatti, Raffaello.

Accanto
Al muricciol d'un breve orto riposto,
Tra le spire sedea d'una vitalba
Voluttuosa un cavalier; la testa
Gli pendea, per natìo vezzo, chinata
Sopra la tenue spalla, quasi cedro
Troppo grave al picciuol che lo sostiene.
Ondoleggiando su le vesti elette
In brune anella gli scendea la chioma
Nitida; e l'occhio... oh! chi ridir volesse
La delicata pöesia, la forte
Pöesia di quell'occhio glorioso
Di tutte cose belle innamorato,
Dovria parlar come si parla in Cielo.

Brutto e di maniera, come si vede; ancor più di maniera è la Fornarina.

una fanciulla
Vie' più del tiglio flessuosa, e bella
Qual essere dovea da giovinetta
La venere di Milo, assicurata
Ne la fidanza di non esser vista,
Folleggiando venia per il pometo
Domestico con pie' di danzatrice.
. . . . Su l'argentee spille
Sotto al volume delle trecce nere,

Batteva il sol di Roma irradiando
Quella testa fidiaca, ove era impresso
Un sigillo di ciel, da parer cosa
Nell'angelica cella immaginata
Dal Fiesolano estatico.

Manco a dirlo, ella non può esser che mesta.

Ella venìa dicendo un suo rispetto:
mesto era il verso...

Ora ecco com'essi parlano.

« Appressati, ei riprese; io non t'inganno
Ardo di te. Da lunghi giorni io spio
I tuoi passi, e t'ammiro, e non ho pace
E mi possiede un tedio impaziente
D'ogni altra cosa. Oh non temer d'obblio!
Tutto che nasce nel mio cor, contiene
Alcun che d'immortal. Vuoi tu donarmi
O fanciulla, il tuo cor? »
. . . . « Ma voi chi siete? »
Inanimata ripigliò la bella,
Osando alzar il ciglio a quella nova
Eloquenza d'amor che la tentava.
Tra le fonti del Foglia e del Metauro,
Il peritoso giovane seguìa,
È la cittade dove nato io fui,
Gemma de l'Appennino infra due monti
Sopra la china che vagheggia il mare
Adriatico: d'allori e di vigneti
Ricca e d'ulivi e più di cortesia.
Indi fanciul discesi e poveretto:
Se non che ne l'ardente alma infinito
Un mondo avea d'immagini, di forme
D'arte e d'amore; cosicchè per tutta
Italia io seminai le creature
De la mia mano; e or vo' pago di lieto
Censo e del grido di pittor gentile ».

C'è quanto basta per mostrare in luce meridiana tutto il vuoto della fantasia aleardiana, che, come ho detto, doveva ricorrere a finzioni e a prestiti storici, descrittivi, immaginari, lavorando sempre di maniera, riuscendo a una necessaria espressione e affermazione del suo incurabile cattivo gusto.

Naturalmente il sussidio degli elementi culturali è frequente; mancando l'energia creatrice che è prodotto della fantasia, l'intelletto opera da solo, e ne consegue la rozza notazione storica o logica o scientifica. Il poeta vero cotesti elementi li scioglie nel fuoco della fantasia e li ricrea obbiettivandoli in immagini affatto differenti dal reale e che serbano l'impronta nativa riconoscibile fra mille altri segni, appunto per quel *caratteristico* cui sopra accennavo e che è tutt'uno con la coerenza. Così fanno sopra tutti Goethe e Foscolo, e spessissimo Carducci. Così fa Pascoli. Aleardi rimane dinanzi alla soglia dell'arte senza varcarla mai. Ecco Circe.

> Addio, nata dal sole e dalla bionda
> Oceänide! *Simbolo vezzoso*
> *Di ver tremendi,* addio, *sarmata* Circe,
> Adorabile e rea fascinatrice...

e segue un lungo filare di versi dove la reminiscenza omerica è palesemente guastata: ricordata, ma non sentita. L'invocazione si chiude così:

> Ogni incanto svanì, tranne quest'uno
> Paradiso di terre e di marine
> Che si nomina Italia, e maliardo
> Vince il desìo d'ogni pupilla umana

A parte questa uscita frequente nell'Aleardi e che rivela un luogo comune della sua pessima rettorica — l'Italia portata in ballo o *spinte o sponte* come un numero di *café chantant* o come certe querimonie di pitocchi da piazza — si consideri, a dimostrazione di quanto dicevo: l'intuizione dell'elemento culturale e riflessivo nella sua poesia: quel *simbolo vezzoso di ver tremendi* e quella *sarmata* Circe. Il lettore cólto non sa rendersi conto di quel *sarmata*. E perchè *sarmata?* L'epiteto ha una funzione sua propria; vale a dire esprime il sentimento o la immagine del poeta così com'è, non altrimenti. Anche quand'esso sembri ozioso, come il *mare sonante* d'Omero (lo notò il Fraccaroli) esso non ha un valore logico o esplicativo o didattico, ma espressivo, e rivelatore del caratteristico, di quella determinata visione del poeta e non della generica concezione concettuale. Ma qui *sarmata* è una zeppa. Ognuno comprende poi come il poeta vero non possa mai dire sul serio:

> simbolo vezzoso
> di ver tremendi:

che è una facezia.

La medesima pressione culturale si afferma liberamente, sempre per la consueta inerzia della fantasia, nel brano che ricorre, nello stesso componimento, ove si tenta una rappresentazione di Paolo e della sua predicazione:

> Un giorno
> Un divino movea là, ver Pomezia,
> *Quella cittade che ci sta di fronte.*

Beato allor di ville era quel piano
Ch'or s'impaluda. Giovinette in danza
Ivano al suon dei crotali offerendo
Ghirlande all'are qua e là *votate*
Sotto una querce, o accanto a una fontana,
A le propizie deità campestri.
La voluttade meriggiava all'ombra
Dei monti dati a Venere, fra l'alte
Erbe adagiata, e l'usignol dal fresco
Ramo tessea sul bel capo ai felici,
Senza saperlo, molli epitalami;
Appresso i plaustri, che reddian la sera
Carchi di spighe e d'olezzanti fieni,
Seguian drappelli di sudati schiavi,
Che a le latine aure apprendean gli strani
Versi del suol natio: sì che a le slave
Melodie de la Dacia udivi a quando
A quando i figli replicar d'Arminio
Con le severe melodie del Reno.
E per un poco nei lor petti il chiuso
Affanno si molcea, poi che soave
Consolator nelle miserie è il canto.
Ma niuno allor certo sapea che quello
Ebreo tapino che laggiù passava
Sollecito, la tunica succinta,
I calzari di polvere bruttati,
Ardea nel core d'abolir quell'are,
Quelle catene e quei vaganti amori...

E, senza addurre altri esempi, chè ognuno può ritrovare dei brani adatti ad aperta di libro, rimando il lettore a quanto poco più sopra ho detto a proposito dell'auspicato e sognato viaggio in compagnia della madre per gli spazi universi. Quel brano è tipico.

Codesta assenza della fantasia mentre da un lato nega l'arte, dall'altro, oltrechè permettere lo sfrenato

giuoco del sentimento non ancora purificato nella forma e, nel caso specifico, esagerato a un sentimentalismo uggioso, e la libera anarchica invasione di rozzi elementi concettuali non mai sollevati a immagine, induce fatalmente la incoerenza espressiva e la negazione della forma.

Resta un contenuto arbitrario e frammentario, non necessario e non uno, senza vita e pertanto fuori dell'arte, brutto.

Una sua donna amata, che per molte decine di versi piange morta e poi negli ultimi dodici ei ci rivela che morta realmente non è :

(Forse l'Elisa del mio sprezzo ancora
vivrà, ma quella del mio cuore è spenta)

è immaginata peregrina nel buio regno delle ombre e ignara della via ch'ella dee tenere per trovar il riposo ultimo, la requie finale, dopo tanto affanno e celato cordoglio. Tutti, infatti, nei luoghi sotterranei la sfuggono come colei che non seppe fedelmente amare e che violò le sacre leggi della vita e della bontà. Situazione anche questa poeticissima e che, ripresa dal Pascoli e altrimenti elaborata, è divenuta quel capolavoro che si intitola *l'Etèra*. L'Aleardi qui ebbe un momento felice.

Indifferente
Varcò i silenziosi anditi scuri
Che conducono a Dite. Era il terreno
Molle di pianto dei passati innanzi.
D'infra gli spacchi dei cadenti muri
Si rizzavan in tetro ordin le stigi
Col topazio del tondo occhio fissando

La passeggera, ed incurvando in atto
Di reverenza il capo. Il tenebroso
Aër tutto intorno era inquieto
Per l'ale flosce di notturni augelli
Che il volto a lei strisciavano e le chiome
Rigide, urlando con incerto volo.

Versi, dove, a parte la stonatura di quell' « incurvando in atto di reverenza il capo », serpeggia un brivido di vera e calda poesia, e l'arte è piena e potente. Ma subito dopo si legge:

. . . Trovò *de le sue buone*
Opre il fardello e delle sue peccata;
E lesta e franca lo si pose in capo,
A quella foggia ch'usan sul mattino
Le colligiane olimpiche d'Albano
Tornando dal social pozzo con l'idria.

Ammetto che si parli d'*un fardello di buone opere e di peccati*: ma in genere, non qui, massime di *peccata*. Questo commosso spirito, in un paesaggio sì pauroso e strano, abbrividito di paure, qualunque altra cosa può trovare, ma non un fardello. Lo sforzo fisico ch'esso dee fare per raccoglierlo è già repugnante a quella unità fantastica che splende nella nostra coscienza, suscitata dalla felice dipintura di poc'anzi. Ma come porterà esso quel fardello? L'Aleardi non se n'è accorto: in testa, e l'angosciata anima solitaria diventa una servotta forosozza e canterina, *la colligiana olimpica d'Albano!* La fantasia crea l'immagine e liberamente attrae intorno a questo sole centrale il suo sistema, un plesso coerente di immagini armoniche e simpatiche che con quell'una si fondono per una unità

indissolubile di toni, di tinte, di sentimenti. Solo in caso di malattia mentale essa associa e lancia, nel moto rotatorio della prima, elementi disparati e discordi, contraddittori e repugnanti: quando l'uomo è sano, se la fantasia è attiva, la risultanza della sua attività attorno al fantasma nucleare non può esser che una: la forma, cioè la coerenza, l'arte. Ora non è chi non veda la narcosi della fantasia aleardiana in quelle *colligiane* e quindi la incoerenza, l'amorfo, il brutto. E lascio andare *l'idria* che sul capo delle sullodate colligiane non è meno comica; qui, s'intende, e non assolutamente. Procedendo, senza soffermarmi troppo su cento altre consimili espressioni, leggo:

Poichè la viatrice
Si sentì così sola, e come immersa
Entro il nulla infinito, ogni splendore
Insolente del guardo, ogni alterezza
Dimise, e affranta si sedè sul fianco
D'una spezzata Sfinge.

E va bene. L'impressione che se ne riceve è vivace ed energica; la parola non soprаffà lo scrittore; il verso è severo, com'era necessario; banalità non ci sono, tranne forse quella Sfinge, che si perdona. La donna sola, sfuggita, spregiata, derelitta, ella che tanto al mondo fece patire e che ora indicibilmente soffre, si direbbe, la tortura di un contropasso, ci sta dinanzi piena di umanità e pur viva nell'impero dei morti. Ma ecco il rapido guizzo della fantasia estinguersi, ecco la notte vera, la incoerenza che s'intensifica in scempiaggine.

Per quella via
Venne passando un'amorosa coppia
Di pallidi leggiadri; ed ivan lenti
Come malati. Il giovane cingea
Soavemente con un braccio al fianco
L'adorabil cognata; *e con la mano*
Posta sul cor le trattenea le nere
Gocce di sangue che gemean tuttora
Dall'antica ferita. Allor ch'ei giunse
A ravvisar la misera caduta,
Disse, *appressando il volto alla compagna,*
Sì che col labbro ne lambì l'orecchio:
« *Affretta il pie' nè riguardar, Francesca,*
Quella crudel che non amò giammai ».

Ahimè, siamo a Paolo e Francesca! E uno si domanda: — perchè questi due signori in questo luogo e in questo momento? Cosa vogliono? E a quale funzione adempiono? Quale l'intimo nesso fantastico fra la *misera* e costoro? Essi ci stanno per forza. Sono stati condotti qua dalla immaginazione, elemento mnemonico, reminiscenza, fatuità. Vedete, infatti, come l'Autore s'esprime: *pallidi leggiadri, come malati, adorabil cognata;* e quella *mano di Paolo,* e quel suo modo di parlare, e quella malignità mista di grossa imbecillità che, tra il collegiale e l'intransigente, sussurra a Francesca. Il poeta non ha veduto niente; ha scritto senza un perchè. E il perchè nell'arte va ricercato sempre nella potenza o almeno nella esistenza di una intuizione precisa e purificata di scorie eterogenee.

E poichè la memoria è un fenomeno di associazione, ecco Abelardo ed Eloisa, non meno brutti e non

meno posticci ed intrusi: lui, genio, lei monaca con sul capo l'ombra delle sacre bende.

Ella si strinse al suo diletto, e chiese
Nel linguaggio dei semplici trovieri:
Abelardo, *che fa quella romita?*
— Piange, rispose, perchè Amore in terra
promise a molti e non amò nessuno.

Ci stanno come Paolo e Francesca: con l'aggravante di quel *linguaggio di semplici trovieri* che vorrebb'essere una limitazione erudita (e non è detto che l'arte ne abbia a fare a meno) e che è uno sproposito; come una leziosaggine è quel *romita.*

Viene poi Cleopatra, sissignori, coronata e coll'aspide sulla mammella, come un monile.

Una cerasta
Mordeale il seno *che fu già delizia*
D'immortali quiriti.

I quali *quiriti,* oltrechè esser brutti sono anche un'oziosità, che smorza l'impressione la quale per avventura poteva suscitare la nuda immagine, presentata senza svolazzi e senza ghirigori ornamentali. Ma il peggio viene adesso. Cleopatra e la *romita* si battibeccano, come due Pasquelle da commedia improvvisa: e la *romita* scoppia fuori tutto il suo veleno. Non ne può più!

...... Avvicinossi
Alla seduta, e l'*ironia guizzava*
Sulle sue labbra, mentr'era per dire;
Ma impetuosa si levò la mesta,
E più regina in quello istante apparve
De la regina e « Va, le disse, io nulla

Ho con te di comune. *Io non concessi*
Agli oppressor de la mia terra il bacio;
Io non fuggii da timida cerbiatta
Al tempestar de la battaglia: vanne ».

E ci si domanda: o perchè *l'ironia* di Cleopatra? Voleva il poeta rappresentarci costei, non ostante la punizione, come un Capaneo femminile, un Vanni Fucci donna? Sia. Ma dov'è allora Capaneo e Vanni Fucci, in codesta pupattola che ghigna e non favella, o se favella, è una screanzata? L'intenzione non s'è realizzata, è rimasta un desiderio: l'effetto è il solito, lo sforzo vano, il vertice non toccato, il fantasma non veduto. E quello scoppio patriottardo in una sventurata anima che vede, nel mondo eterno, l'abisso universale e pena nello spasimo della solitudine spaventosa, cos'è mai se non l'Aleardi poeta cerottoso, sentimentale, elegante e piccolo martire dell'Austria che parla, a sproloquio e a sproposito, per bocca della sua *romita*?

Quarta ed ultima apparizione: Saffo, Saffo di Mitilene, Saffo dai ricci di viola, che parla come una Colombina, con l'untuosità d'un confessore modernista:

E perchè dunque
(Sclamò la Greca) lo tradisti, o donna,
Con crudele viltà? Perchè lasciargli
Nel bruno abisso delle tue pupille
Sì soavi e sì false, astutamente
Affogare ogni sua felicitade?
Perchè baciarlo con le labbra ancora
Umide d'altri baci? Il ciel negava
Intelletto d'amore a te, leggera
Giocatrice di cuori. E ne la tua
Sterilità dell'anima giammai
Non comprendesti la feconda vita,
Onde soverchia d'un poeta il core.

Segue un'amplificazione di toni nauseosamente romantici sul cuore del poeta. A questo punto ci si può ben domandare: e la *romita?* Che n'è di lei? Che pensa? Che sente? Che vorrebbe? Come si pente? Come afferma sul dolore e la morte la crudeltà o la bellezza del suo peccato? Impreca, plora, geme, maledice, invoca, s'erge con la fronte e con gli occhi in gran dispitto, o si accascia nella necessità formidabile del suo nero destino? Elisa non c'è più, o meglio non c'è stata se non un momento, lampo fugace, creatura più esteriore che spirituale. Ella è un motivo, uno spunto, un attaccapanni a cui l'Aleardi appende la rancida rettorica della sua malsana querimonia e tutti i *luoghi* possibili e immaginabili per lo svolgimento di un dato tema; attorno a cui fa inchini e grandi gesti di desolazione per intonar finalmente, gli occhi velati, la mano sul cuore, la faccia compunta volta a Saffo, a Saffo di Mitilene, a Saffo dai crini di viola, una discorsa che comincia:

> O sventurata poetessa, io troppo
> Quella donna adorai con le pagane
> Bramosìe che *la tua voluttuosa*
> *Ode cantò*, con le profonde e caste
> Malinconie dell'anima che il *divo*
> Nazzareno insegnò, perchè negarle
> Potessi il mio perdono;

e dove ricorrono frasi come queste:

> A la pupilla
> Vittoriosa, a la *moresca* tinta
> Di fanciulla *andalusa,* ella parea
> Una *Madonna del Murillo.* I miei

Pensieri in forma d'*angioletti biondi*
Con l'occhio di viola intorno al capo
Le volavano e ai pie' . . . .

Nelle quali frasi la maniera si pompeggia nella sua più invereconda sfacciataggine, e non sai se un infantilismo congenito o un rimbambimento furibondo e prepotente susciti con tanta insipienza e cecità quei vuoti fantoccetti d'angeletti murillani attorno al capo e ai piedi (sicuro!) d'una donna divenuta Madonna e per di più del Murillo, e che sono non altro se non i pensieri del poeta Aleardi.

Ma in quell'esordio « o sventurata poetessa » sta in gran parte il segreto della irrimediabile bruttezza d'ogni cosa che uscisse dalla penna di codesto versificatore. Proprio così: voleva essere del Diavolo e di Cristo, e non sapeva decidersi a esser tutto dell'uno o tutto dell'altro: si trovava lì tra mezzo, come un asino di Buridano, che però ora all'un fascio di fieno ora all'altro dava qualche colpo di denti. Nella superiore zona del suo spirito non c'era però alcuna concretezza ideale; nè quella condizione disagiata faceva sprizzar dentro di lui, dal cozzo di pensieri e sensi diversi, una benchè minima scintilla, o scoteva la sonnolenta anima sì da metterla in condizione di percepire il dissidio, il dramma intimo quale che fosse. Come tutti i superficiali, conciliava gli inconciliabili, e se ne teneva pago. Il tremolìo del suo laghetto lo scambiava per una sublime bufera oceanica; e n'andava altero. Dentro, sotto, dovunque, aveva il vuoto e la tenebra. Se avesse avuto occhi per vedere avrebbe scritto *l'Etèra* o la novella di *Nastagio degli Onesti*. Scrisse invece questa *Elisa*.

Nella quale, come altrove, ricorrono versi che sono

un orrore: nè, per quel che si è detto fin qui, potrebbe essere altrimenti. Il verso non è, se non musicalmente, una unità per sè stante. Quando non lo si consideri come una successione cromatica, ma come una *espressione*, esso è inseparabile dalla parola o dalle parole, nel modo che queste non sono pensabili come arte se non in quanto sono intuizioni. E non mi par necessario neanche esemplificare, dopo averne riferito già qualche centinaio. Dico solo che ad uno il quale ne scrive di siffatti:

che trovin colassuso il compimento

ovvero:

m'accosto a Sirio
che i Sabei d'oriente affascinava
pastor contemplativi

ovvero anche:

un carme
nobile forte non caduco e novo

e mille altri di questa fatta, non si può creare, come vorrebbe il Croce, un posto a parte nella storia e nella teoria dell'endacasillabo, perchè non ha niente di speciale e di personale: anzi ha i caratteri della specie, generici e scialbi. Un solo segno distingue quei versi: la bruttezza.

Ma il Croce è arrivato anche più oltre: ha visto in Giovanni Pascoli l'ideal successore dell'Aleardi. Ahimè, no. Il Pascoli è un grande, un molto grande poeta, che il Croce, lo dirò francamente, non ha peranco inteso. L'autentico successore del flebile menestrello veronese è il cortese Edmondo, il vuoto fatuo retore lacrimoso eroico e chiacchierone, Edmondo De Amicis.

JULES LAFORGUE.

Fa piacere nel malinconico marasma della poesia contemporanea, torbido fiumicello alimentato d'insani rigagnoli opachi dallo *snob* della gioventù gazzettiera e politicante, obliarsi in qualche oasi luminosa sulle cui frescure passi non l'uragano galoppante della predicazione erricoferriana di Gabriel D'Annunzi, sestenata dall'un capo all'altro d'Italia con gesto gladiatorio e protervi *do* di petto da Tamagno, ma il bisbiglio sommesso e il discorso, che nell'intenta aspettazione delle cose, e nell'estasi sia pur dolorosa della vita, esala una grande anima perdutamente sincera, terribilmente ingenua e verace, la quale non ha timore di balzar nuda dinanzi a noi e di rivelarcisi con l'abbandono di una confessione fraterna di morituro. E quel piacere s'intensifica, perocchè, qualunque sia l'intima voce di un poeta, angosciosa o gioiosa, essa, purchè parli franca e senza ambagi nè si irretisca nelle trame della frase letteraria che fa colpo ed è di prammatica, non ci rivela mai cose nuove, verità ignote; ma più che esserci guida e maestra ci si avvolge intorno come una musica evocatrice, una melodia appena accennata sotto la cui suggestione indefinibile l'anima nostra si

risveglia e vibra all'unisono, parlandoci lei, come di cose sue. In ogni lettore c'è allora il poeta, come il sole è nei mille frammenti d'uno specchio ov'ei si rifrange: e ognuno si fa collaboratore attivo, ognuno sente, a lettura finita, indimenticabili quegli accenti risorgere nelle varie circostanze della vita e ricantargli dentro con una voce eterna.

Pochi poeti hanno la virtù di sopravvivere e d'intensificarsi direi quasi in una melodia perenne, nello spirito degli uomini. Pochissimi ci son cari per la loro enorme fiducia ed il loro eroico ardore di concederci le più chiuse latebre dell'anima e di consolarci d'ogni tristezza sollevandoci, senza sforzi e tentennamenti, senza menzogne e senza appoggi estranei di volate rettoriche o umanitarie, nell'elisia sfera dell'arte. Noi abbiamo Leopardi. I Francesi Laforgue: Jules Laforgue, che come Leopardi soffrì molto, moltissimo pensò, e morì giovane, nel 1887, a ventisette anni. E l'uno e l'altro, nitidi e marmorei, audacemente sinceri, linearono la loro opera d'amore, di dolore e di altissima poesia, nel marmo. Ma, se Leopardi è nome mondiale, Laforgue non è uscito, presso di noi, dall'ombra discreta, dove letterati senza poesia, cautamente lo mantennero, per immergervi, come a una fonte taciturna e fedele, la piccola secchietta puerile con la quale intesero di educare le sterili foglioline della loro aiuola verlibrista. E piccole nomee suburbane si crearono così, effimere fame da Caffè, attorno a ragazzi impuberi che furon gridati dalle loro mamme e dai loro maestri liceali, i rinnovatori dello stile e della poesia d'Italia. Tutti costoro si sussurrano all'orecchio il no-

me del *loro* Laforgue: ma c'è come una tacita intesa. nessuno ne parla mai, apertamente, a voce alta.

***

L'opera poetica di Laforgue è contenuta in 5 volumi: *Le sanglot de la Terre, Les Complaintes* (1885), *l'Imitation de notre dame la Lune* (1886), *Les Fleurs de bonne volonté* (1887) e *Les derniers vers* (postumo): i quali furon poi riuniti in un solo nella Collezione del *Mercure de France*, nel 1890. Il tono che vi predomina è il discorsivo, la lingua poetica v'è rinnovata sostanzialmente sulle basi del comune vocabolario, senza enfasi e melodramma; il verso quand'anche segua gli schemi romantici, è disorganato, con cesure arbitrarie, rime interne, spostamenti ribelli d'accenti. Nei *Fleurs de bonne volonté* predomina addirittura il verso libero, concepito e trattato secondo i principî di G. Kahn. Dovunque v'è sincerità e intimità, come in chi svolga un tacito monologo con sè stesso. E pertanto mai una esagerazione, una gala, un gorgheggio. La formula estetica di questo poeta fu riassunta da lui medesimo in un precetto, al quale non derogò mai; reazione al lirismo oratorio.

Cos'è dunque il mondo di Laforgue? quale n'è la vertebra assiale; e colorato di quali luci, animato di quali spiriti, il Poeta lo rende nella concretezza dell'arte?

Una immedicabile malinconia gli tortura l'anima delicata feminea e pensosa. Dovunque ei rivolga lo sguardo, gli aspetti dolorosi della vita lo colpiscono, ingigantendosi, sovrapponendosi con la lor sagoma di-

latata sugli aspetti muti e dolci, sulle linee pure, onde si levano a volo gli illusori stormi delle speranze. La calamita potente di un'assidua introspezione gli attrae sulla superficie della coscienza i torbidi blocchi di dolore che dormono nel fondo di ciascun uomo, e su cui passano le onde rinnovatrici della dimenticanza, di nuovi amori, di nuove speranze, di aspirazioni nuove. Il suo temperamento proclive alla tristezza, la sua forma *mentis* di cogitabondo fanno della sua anima morbosamente sensibile, non un alveo ove perenni e rinnovantisi passino fugacemente gli aspetti delle cose e le schiume di rapidi e labili sentimenti, sia pure intensi e potenti; ma uno stagno chiuso e aduggiato di perpetue ombre ove l'urto dolente d'una bacca, d'una foglia morta cadutavi, genera cento circoli centrifughi di sempre maggiore ampiezza; e lo stormire autunnale della selva che lo circoscrive vi si moltiplica in echi di lamento e d'accoramento, disperati e rassegnati. Il suo paesaggio è imbevuto d'ombra; autunnale e muto, sotto il peso del mistero e del tedio. Le sue luci sono bagliori opachi di vesperi funebri:

Quel silence, dans la forêt d'automne
quand le soleil en son sang s'abandonne!

Guarda l'universo, e nulla che lo lusinghi o lo vinca; si rivolge nell'universo tumultuante del suo cuore, e come dalle nebbie d'un'alba polare:

L'obélisque quadrangulaire

del suo

. . . spleen monte; j'y digère
En stylite, ce gros Mistère.

Vi sorprende grida di passione, grida di richiami, i suoi anni desolati, le braccia tese verso l'amore:

Mon coeur est une urne où j'ai mis certains défunts.
Oh! chut, refrains de leurs berceaux! et vous, parfums!...
. . . .
Mon coeur est un désert altéré, bien que soûl
de ce vin revomi, l'universel dégoût.
. . . .
Mon coeur est un noyé vidé d'âme et d'essors,
qu'étreint la pieuvre spleen en ses ventouses d'or.

Mon coeur est une horloge oubliée à demeure,
qui, me sachant défunt, s'obstine à sonner l'heure!

Et toujours, mon coeur, ayant ainsi déclamé,
En revient à sa complainte: Aimer, être aimé.

Tenta liberarsi dal suo avvoltoio, sciogliersi dalle sue catene, avventurarsi per i valichi comuni della vita; e s'abbatte vinto, esclamando con un malinconico sorriso ove trema l'iride di lacrime non piante:

Ah! tout le long de mon coeur
un vieil ennui m'effleure...;

o dolorosamente, come per un bisogno infantile di conforto, all'amica di un giorno, all'amante inconsapevole e sorda, confessa, quasi sussurrandole all'orecchio in tono di celia, mentr'ella lo tenta:

Mon corps o ma soeur, a bien mal à sa belle âme...

Ma, come più a dentro spinge la sonda del suo sguardo, e si considera nella vicenda delle cose infinite, il grido di rassegnazione venato di rammarico.

gli prorompe dalla bocca amaro, freddo, una condanna di morte, una sentenza di liberazione:

Je ne tiens que des mois des journées et des heures

E che vale, infatti, la vita? A che tende? Che cosa è l'uomo, il suo termine ultimo, la sua missione? Una luce tragica investe questo suo ragionamento, modulato su funebri motivi, per ove risuonano singhiozzi cupi e soffocati. Si direbbe il ragionamento di un Amleto o d'un Leopardi, rigido nel suo schematismo logico, sconfinatamente poetico nel brivido di passione che lo scuote sotto la fredda epidermide.

— Oh! ce piano, ce cher piano,
Qui jamais, jamais ne s'arrête,
Oh! ce piano qui geint là-haut
Et qui s'entête sur ma tête!

Ce sont de sinistres polkas,
Et des romances, pour concierge,
Des exercices délicats,
Et *La Prière d'une vierge!*

— Fuir? où aller, par ce printemps?
Dehors, dimanche, rien à faire...
Et rien à fair' non plus dedans...
Oh! rien à faire sur la Terre!...

La nullità della vita e dell'uomo! È un *leit-motif* frequente, svolto con le più imprevedute variazioni, immagine cinerea e cupa riflessa in tutti gli atteggiamenti più paurosi, sebbene semplici e senza posa, d'una spontaneità e d'una naturalezza inarrivabili, entro foschi innumerevoli specchi dalle misteriose lontananze:

Oyez, au physique comme au moral,
Ne suis qu'une colonie de cellules
De raccroc; et ce sieur que j'intitule
Moi, n'est, dit-on, qu'un polypier fatal!

E ancora:

L'homme et sa compagne sont serfs
De corps, tourbillonnants cloaques
Aux mailles, de harpes de nerfs
Serves de tout et que détraque
Un fier répertoire d'attaques.

Un aggregato di cellule, di nervi, un polipaio fatale, un « *fier répertoire d'attaque* », ecco l'uomo sulla cui fronte corrugata passano ombre di nembi fatali, o s'addensano nubi di procella e di furore, notti senza dimani; quando l'artiglio della Follìa non vi piombi sopra, più pesante di un mondo, alla cieca, abbattendovisi dal suo ferreo volo sinistro:

Quand ce jeune homm' rentra chez lui,
Quand ce jeune homm' rentra chez lui;
Il prit à deux mains son vieux crâne,
Qui de science était un puits!
Crâne,
Riche crâne,
Entends-tu la Folie qui plane?

Tutto soffre, tutto si divincola, ansante e dolente, sotto le chiuse volte della vita, prigione necessaria ed assurda:

Un chien perdu grelotte en abois à la Lune...
Oh! pourquoi ce sanglot quand nul ne l'a battu?
Et, nuits! que partout la même Ame! En est-il une
Qui n'aboie à l'exil ainsi qu'un chien perdu?

Anche le cose sotto quella cupola infrangibile meditano in un silenzio agghiacciante di terrore, in una immobilità che sembra di narcosi ed è in vece la più tragica paralisi, la loro inespressa sofferenza interminabile. Tutto è vita, anima, dolore: la morte è una parola vana, senza contenuto, illusione della cecità umana. Quella meditazione, quella vita, quel dolore si ripercuotono in chi sa interpretarli e sentirli con voce di gemiti e lamenti fraterni. Ci sono poeti come Shelley che tutto avvolgono nel gran soffio unitario della vita universa sfolgorata d'astri benigni, solcata di turbini fecondatori. Poeti come Eschilo e Sofocle, che nella morte vedono una rinascita, nel dolore una prova. Poeti come Laforgue, la cui incalcolabile risonanza interiore, centuplica la fiera amarezza d'una doglia mondiale inconsolabile. Ma senza farlo troppo sentire, senza quasi darsene aria, senza pretese e senza ingorghi rettorici o filosofici, semplicemente, con la spontaneità più grande onde si dicono le verità più comuni e cotidiane. Ecco l'inverno, la campagna desolata, l'abbandono delle fredde strade accidiose, serpeggianti fra le montagne in letargo, fiumi gonfi, casolari taciturni:

C'est la saison, c'est la saison, la rouille envahit les masses,
La rouille ronge en leurs spleen kilométriques
Les fils télégraphiques des grandes routes où nul ne passe.

Tre versi, dove rabbrividisce un sentimento profondo, che s'irradia dal cuore del poeta e si fissa nella semplice notazione d'un fatto, la quale sembra descrizione ed è l'anima stessa delle cose denudate e rivelata. Gli aggettivi, la collocazione delle parole, le rime

interne, le assonanze, le censure, tutto contribuisce a mantener viva e palpitante quell'anima, a nutrire di inesausti succhi quell'emozione che la creò e l'accolse, vergine e sola, nel centro stesso d'una fantasia lucida e precisa. Ecco, ora, un treno:

> Un train perdu, dans la nuit, stoppe,
> Par les avalanches bloqué;
> Il siffle au loin!

È sempre lo stesso paesaggio, la stessa natura, lo stesso mondo, la stessa fantasia, lo stesso lirismo potente e costretto, la stessa emozione insorta dallo stesso temperamento. Bene poteva questo poeta, guardandosi attorno, esclamare:

> Que la vie est une étourdissante foire!
> Que toutes sont créature, et que tout est routine.

Poichè tutto gli appariva inutile e la vita, quando non un dolore, gli si offriva nella sua vorticosa eternità penante, una meccanizzata danza d'automi sotto i cui piedi s'aprono voragini, attorno ai quali c'è l'infinito e l'immensurabile, la solitudine e il sonnabolico ritmo degli astri e degli atomi, aggirantisi come rozze bendate, attorno a un foco centrale:

> Dire que Tout est un très sourd Mystère.

Picco su picco, verità su verità, visione oltre visione, il pensiero ascende. Nuovi orizzonti s'aprono e si schiarano, nuove vie rifulgono e invitano; nuovi e impensati esseri ci si rivelano e sbendano. Ma la montagna di-

laga da un oceano navigabile in un cielo inattinto e inattingibile. Dio? No. Può darsi che l'impeto estatico slanci lo spirito sitibondo nelle plaghe taciturne ed ostili di quel cielo: ahimè: esso ne precipita con una verità di morte nella bocca sanguinante.

> Oh! quelle nuit d'étoiles, quelles saturnales!
> oh! mais des galas inconnus
> dans les annales
> sidérales!
> Bref, un Ciel absolument nu!
>
> O Loi du Rythme sans appel!
> que le moindre Astre certifie
> par son humble choréographie,
> mais nul spectateur éternel.

Da questa concezione pessimistica scaturisce una aspirazione intensa e fatale, come una risultante necessaria: estinguersi: estinguere la piccola anima umana in travaglio e la grand'anima cosmica nel gorgo dell'Incosciente, su dal quale fioriscono, effimere come onde ringhiottite dall'oceano, schiacciate da più larghe onde effimere anch'esse, le precarie e fugaci esistenze individuali. La poesia di Laforgue è tutta imbevuta da questo pensiero dominatore e centrale, la cui costituzione fibrillare è un tessuto vario ma concreto di idee desunte dalla filosofia di Schopenhauer e sopratutto di Hartmann, con un connettivo buddistico (1). L'Inconscio è il principio del Tutto, il fondamento dell'Essere, la

(1)
L'Inconscient, c'est l'Éden-Levant que tout saigne;
Si la Terre ne veut sécher, qu'elle s'y baigne!

. . . .

Ah! demaillotte-toi, mon enfant, de ces langes
D'Occident! va faire une pleine eau dans le Gange

sorgente inesausta onde le cose sgorgano, ove le cose tornano, circolarmente, con perpetua indefettibile vicenda. Dal complesso ridiscendere al semplice, dall'uno al multiplo, dalla febrile ansiosa conquista al riposo sordo dell'inconsapevole e dell'annichilamento d'ogni conoscenza: ecco la praxis e il desiderio:

Où sommes-nous? Pourquoi? Pour que Dieu s'accomplisse?
Mais l'Éternité n'y a pas suffi! Calice
Inconscient, où tout coeur crevé se résout
Extrais-nous donc alors de ce néant trop tout!
Que tu fisses de nous seulement une flamme,
Un vrai sanglot morte, la moindre goutte d'âme!

Immagine di questa vita elementare, ammonimento e invito, speranza e aspirazione dell'essere è il grande vasto tranquillo mondo selenico, senza echi e senza tumulti, senz'aria e senza respiro, immobile come un cadavere meravigliosamente conservato entro una bara d'argento. Di qui la predilezione del poeta a cantare questa taciturna *sœur ainé* della Terra, la Luna, scesa già nel sepolcro universale, fida compagna di ogni feconda meditazione. Non la luna romantica, ma paesaggi ampli e favolosi impregnati d'un mistero talora soffocante, d'un etere impalpabile e azzurro, per ove tremano e si volatilizzano spiriti anelanti al riposo senza risveglio. E un sentimento religioso e panico della natura formidabile, dentro cui si costringe talora la visione degli evi, dei disastri, dei gridi e degli affanni e delle ingannevoli gioie di razze defunte, presenti, ancor non nate.

Au delà des cris choisis des époques,
Au delà des sens, des larmes, des vierges,
Voilà quel astre indiscutable émerge,
Voilà l'immortel et seul soliloque !

E altrove :

Comme la nuit est lointainement pleine
De silencieuse infinité claire !
Pas le moindre écho de gens de la terre,
Sous la lune méditerranée !
Voilà le Néant dans sa pâle gangue,
Voilà notre Hostie et sa Sainte-Table,
Le seul bras d'ami per l'Inconnaissable,
Le seul mot solvable en nos folles langues !

E ancora :

Ah ! tout pour toi, Lune, quand tu t'avances
Aux soirs d'août par les féeries du silence !

Et quand tu roules, démâtée, au large
A travers les brisants noirs des nuages !

Oh ! monter, perdu, m'étancher à même
Ta vasque de béatifiants baptêmes !

La luna, veduta con tale sguardo velato di lacrime e allucinato di fantasmi insorti da un'aspettazione ansiosa e da una speranza di morte, gli cava accenti d'una intensità vibrante, d'un abbandono lirico straordinario. Si direbbe, talora, che egli parli ad una sua donna amata, a una sorella misericorde :

Lune...
Volatilise-moi les moelles,
Que je t'arrive à pleines voiles,
Dolmen, Cyprès, Amen, au frais !
. . . .

Je veux baiser ta patène triste,
Plat veuf du chef de saint Jean-Baptiste !

. . . .

Dernier ciboire
De notre histoire.

Ma quando giungerà l'anima fiaccata al Nirvana promesso? Quante prove l'implacabile furia della vita cosmica non esigerà prima dalla sua coscienza, salda nella rinuncia?

Par quels ennuis kilométriques
Mener ma silhouette encor,
Avant de prendre mon essor
Pour arrimer, veuf de tout corps,
A ses dortoirs madréporiques.

Presto? Tardi? La Morte si disegna sul fondo azzurrognolo del muto paradiso lunare; ma il Destino è muto.

Je fais la cour à ma Destinée;
Et demande: « Est-ce pour cette année? »

Quando poi il disgusto l'assorbe e la noia più corrosiva gli scava nell'anima i mille pozzi dai quali sbocca tutta la mal contenuta amarezza, a fiotti indomabili, liquefatti come lava incandescente, allora il grido supremo prorompe, pieno come un'orchestra, sacro come una parola eterna profferita da un asceta tagliato da età immemorabili fuori del mondo, lacerante come un cachinno:

L'Infini est à nos portes! à nos fenêtres!
Ouvre, et vois ces Nuits Loin, et tout le Temps avec!...
Qu'il nous étouffe donc! puisque il ne saurait être
En une hostie, une hostie pour nos sales becs,
Ah! si à sec!...

Con questo suo sentimento presente ed attivo nello spirito, e mai fiacco, ma vigile e robusto e senza pause, Laforgue ci appare l'uomo venerabile asceso sui vertici sovrani, onde con occhio di saggio guarda e giudica gli eventi umani e universali. Nella sua altezza ci si presenta come colui che dal culmine d'una montagna osservi piccole e vane opere infantili, tumulti d'uomini spenti e rimpiccioliti dalla lontananza, culti e guerre, speranze e desolazioni, amori, riti, angosce, felicità, lotte, vittorie, disfatte, immiserite dalla distanza, valutate da uno spirito che pur sentendo gemere in sè le cicatrici della vita, giudica come colui che s'è fatto estraneo a tutto, forte della sua rinuncia. Questa situazione morale e questa condizione psicologica, discese nella zona della fantasia e obbiettivate nelle forme dell'arte genererebbero un *pathos* elegiaco esasperato fino all'angoscia, irrigidito nella pietra sepolcrale di una tranquillità di morte. Ma il *pathos* elegiaco in Laforgue si complica in un *pathos* altamente drammatico. Gli è che, se egli disprezza la vita e, come Laocoonte si divincola furiosamente per liberarsene, i serpenti dell'illusione lo avviluppano nelle loro spire onnipotenti; nè vale il pianto dei suoi piccoli fratelli umani a rendergli freddo e fermo il cuore quando quelli lo incatenano coi loro sibili in una immobilità estatica, nella magìa di tutti i più mendaci e capziosi richiami. Quella vita che ei vuol recidere da sè gli

aderisce con mille ventose tenaci ad ogni membro dell'anima complessa.

L'amore, prima fonte d'ogni male, lo seduce e l'incanta, gli si stacca dal fondo della coscienza commossa, come un'immagine di diletto sovrumano:

> Oh! devant la lune en son plein,
> Là-bas, comme un bloc de topaze,
> Fous, nous renverser sur les reins,
> Riant, battant des mains!

La nostalgia della donna lo preme:

> Il me faut, vos yeux! Dès que je perd leur étoile,
> Le mal des calmes plats s'engouffre dans ma voile.
> Le frisson du *Vae soli!* gargouille en mes moelles...

Le espressioni più tenere gli fioriscono sulle labbra, s'egli pensi alla dolce compagna:

> Mes caresses, naïvement serties
> Mourront, de ta gorge aux vierges hosties,
> Aux amandes de tes seins!

I sogni più soavi lo lusingano:

> Oh, qu'une, d'Elle-même, un beau soir, sût venir,
> Ne voyant que boire a Mes Lèvres! ou mourir...

La sua donna — nel sogno — gli sussurra:

> Je t'aime! Comprend-on? Pour moi tu n'es pas comme
> Les autres; jusqu'ici c'était des messieurs, l'Homme...
>
> . . . .
>
> Ta bouche me fait baisser les yeux.

I desideri più accorati lo divorano:

> Chair de l'autre sexe! Elément non-moi!
> Chair vive de vingt ans poussés loin de ma bouche!

E se l'amata, come si rileva da un tema che spesso ritorna nella sua poesia, l'abbandona e cade, giovinezza fiera e profumata, nelle braccia viscide della Lussuria, sposa ad un estraneo: come egli non la richiama nelle monotone sere autunnali, quando tutta la sua anima gli si solleva in onda travincente di tenerezza e d'amarezza!

— Berthe, aux sages yeux de lilas,
Qui priais Dieu que je revinsse,
Que fais-tu, mariée là-bas,
En province?

Quale malinconia se sulla coscienza del suo amore si disegni il cono ombroso d'un dubbio, rassegnatamente subìto!

O Hélène, j'erre en ma chambre;
Et tandis que tu prends le thé,
Là-bas dans l'or d'un fier septembre,

Je frissonne de tous mes membres,
En m'inquiétant de ta santé.

Tandis que, d'un autre côté...

La natura stessa, sentita e giudicata estranea e nemica, lo affascina con le sue carezze di lusinga:

Echos des grands soirs primitifs!
Couchants aux flambantes usines,
Rude paix des sols en gésine,
Cri jailli là-bas d'un massif,
Violuptés à vif!

La patria, la Francia, gli sta nel cuore, che si smollisce e intenerisce al ricordo sacro:

Tous ces rameaux avaient encor leurs feuilles vertes,
Les sous-bois ne sont plus qu'un fumier de feuilles mortes :
Feuilles, folioles, qu'un bon vent vous emporte
Vers les étangs par ribambelles,
Ou pour le feu du garde-chasse,
Ou les sommiers des ambulances
Pour les soldats loin de la France.

E da tutte queste seduzioni, da tutti questi richiami, da tutte queste lusinghe, ei non può sottrarsi : li combatte come nemici, ma ne resta vinto. La coscienza di questa sconfitta, la visione del suo spirito diviso fra due termini contraddittorî e inconciliabili, la nozione dell'a interior debolezza genera in lui uno stato d'animo particolare che si risolve nell'ironia. Questa ironia finissima e delicatissima, vero *humor* velato di una malinconia ineffabile è il dato lirico di Laforgue : la chiave precisa della sua poesia. Ironia ora piena di tenerezza ora lacerata d'angoscia che lo induce a scherzare su tutto e su tutti, prima d'ogni altro su sè stesso. Nessuno più di lui sente l'*homo sum*. Nessuno più se ne rammarica, nessuno più ne sorride. Sdoppiamento drammaticissimo di una coscienza moderna, dove i conflitti più intensi si risolvono nell'amara burla che in fondo è la confessione più aperta della propria debolezza ; risultato d'un'esperienza affannosa, contraccolpo di una impotenza a penetrare le cose e a sentirle compagne ; vertice nudo d'un intelletto critico agitato da una fantasia irrequieta, da una emotività morbosa, dalla perpetua oscillazione d'un sentimento che non trova il suo fulcro e il suo punto d'appoggio.

La donna?

La Femme,
Mon âme :
Ah ! quels
Appels !

Pastels
Mortels,
Qu'on blâme
Mes gammes !

Un fou
S'avance,
Et danse.

Silence...
Lui, où ?
Coucu.

L'amore?

Mais quoi, leurs yeux sont tout ! et puis la nappe est mise.
Et l'Orgue juvénile à l'aveugle improvise.

L'Ideale, l'anima alzata nella fede?

...c'est ma belle âme en ribotte,
Qui se sirote et se fait mal,
Et fait avec ses grands sanglots,
Sur les beaux lacs de l'Idéal
Des ronds dans l'eau !
Falot, falot !

La Natura, coi suoi incanti, i suoi doni, le sue pro messe?

Nuits sous-marines !
Pourpres forêts,
Torrents de frais,
Bancs en gésines,
Tout s'illumine !

— Allons, fumons une pipette de tabac,
En feuilletant un de ces si vieux almanachs,
En rêvant de la petite qui unirait
Aux charmes de l'oeillet ceux du chardonneret.

La ribellione, la morte, la solitudine?

— Il rit d'oiseaux le pin dont mon cercueil viendra!
— Mais ton cercueil sera sa mort! etc....
Allons tu m'a compris. Va, que ta seule étude
Soit de vivre sans but, fou de mansuétude.

Tutto si scioglie e si liquefa sotto la corrosione di questo acido potente. Il mondo si sgretola, la vita si lacera, l'anima si contorce. E rompe il singhiozzo soffocato, riflusso di tenerezza indicibile che asterge, come d'un velo di lacrime, questo mondo contradditorio e drammatico:

Et bientôt, seul je m'en irai,
A Montmartre, en cinquième classe,
Loin de père et mère, enterrés
En Alsace.

Una speciosa teoria estetica fu variamente enunciata e ampiamente svolta da Laforgue, desunta, come corollario, dalla filosofia di Hartmann. Ridotta nel suo più semplice schematismo essa può riassumersi così: — L'Incosciente si evolve senza posa, attraverso perenni metamorfosi, producendo nella sua creazione ininterrotta il concreto effimero, le complesse forme della vita. L'Incosciente è la sola realtà. Scopo dell'arte è esprimerlo, la qual cosa può farsi solo ad un patto: che l'espressione sia la nuda immediata trascrizione del

fenomeno o dell'immanente, che si manifesta al genio, sotto la specie del nuovo e dell'imprevisto. Una tale espressione non può essere quindi che *nuova*, lontana da ogni convenzionale e tradizionale immagine, che appunto per questa qualità s'ha da ritenere per invecchiata, e, quel che è più, per vuota d'ogni contenuto lirico ed emotivo.

Tali immagini si sono staccate omai dall'Incosciente, come foglie morte. L'impressione della realtà individualmente e originalmente elaborata è il foco centrale d'ogni poesia, la quale deve tener desta l'anima del poeta e del lettore, aderendo alla vita. All'Arte bisogna saper dunque concedere « *l'anarchie même de la vie* », perocchè essa è la vita stessa riflessa nell'espressione, anzi un mezzo d'espressione della vita.

Genialmente rivoluzionaria questa teoria impressionistica ha pure le sue fallacie e le sue manchevolezze; sopratutto se si riguardi come un'appendice della metafisica hartmanniana, sforzata ad assumere la rigidità d'un precetto. Ma Laforgue come tutti i grandi poeti, se volle imporsi delle leggi, novanta volte su cento le superò per la violenza del genio che non subisce autoimposizioni e travolge gli ostacoli d'ogni regola preordinata, per seguire il libero flusso della creazione. Ogni volta anzi che egli vuole attenervisi, nei momenti in cui la fantasia è inerte o torpida, cade nel manierato, nell'involuto, nell'oscuro e nell'impreciso. Quasi sempre l'intuizione gli si presenta piena e concreta, diritta e pulsante: ed ei l'affisa nel centro stesso, eliminandone, per un processo spontaneo, ogni accessorio, ogni accidentale, ogni elemento eterogeneo e parassitario. Ecco perchè la sua poesia ha quel fascino

di suggestività, che conquide e persuade. Tanto più che una verità assolutamente precisa, rampollata su dal suo temperamento e dal suo bisogno di sincerità, gli si impone sempre, infallibile e prepotente: vale a dire che la poesia e l'arte in genere resultano soltanto dalla notazione direi quasi diagrammatica della intuizione nuda e arroventata dal sentimento verace. Tanto più ancora che nessuna preoccupazione parallela all'arte lo dominò mai, neanche minimamente: non aspirazioni predicative, patriottiche, umanitarie, morali. Egli è l'istrumento perfetto che vibra alle impressioni esteriori e interiori: le trasforma e le rende col suono più fedele e sicuro, mai esagerato, mai complicato da ritmi concomitanti ed estranei; mai ornamentati da variazioni intese a una finalità pratica, spoglie di letteratura di artificio e di accademia. Per modo che non la lingua così detta poetica gli fu necessaria, quella lingua che i romantici addolcirono con irrigazioni melodrammatiche o esasperarono in iperboli declamatorie: ma la lingua comune e usuale, sforzata però, per la originalità e la individualità della intuizione, a significare sempre di più o di meno che nella volgare accezione non significhi o dica. Una lingua intrisa di neologismi audaci, di arcaismi remoti e rivivificati da onde di sangue improvvise, di dialettalismi e magari di gergalismi sapientemente, ma spontaneamente, sospinti e violentati a esprimere una violenta immagine, o una teoria di fantasmi nati in uno spirito superbamente creativo. Leggendo Laforgue, uno si domanda che diavolo di lingua sia quella, che sintassi sia mai quella in quella metrica rivoluzionaria e meravigliosa. I buoni ortodossi del vocabolario debbono aver lanciato dalla fi-

nestra i libri di questo poeta chi sa quante volte. E si capisce. Laforgue intese, coscientemente o no, sempre ad apprendere e a ricercare non la lingua francese, ma la lingua sua stessa, la lingua di Jules Laforgue che esprimesse con la massima fedeltà e precisione il preciso e chiaro mondo che egli aveva nella fantasia.

“RE FAME”

DI LEONIDA ANDREIEFF.

I.

IL SIMBOLO.

La razza umana nella società civile è divisa in due campi: nell'uno i ricchi e i potenti, nell'altro gli affamati i martiri della fatica, i miserabili. Fra i due — gli eletti e gli oppressi — scoppia sovente la lotta sanguinosa e feroce. I diseredati e gli schiavi s'armano nell'ombra, accumulano nei loro cuori l'ira, lo sdegno, la rabbia, il veleno che attossica, la ferocia che trasfigura in belva l'uomo colpito a tradimento e premuto sul collo dal tallone del destino: i ricchi, i nobili, i forti; e gli oppressori si armano alla difesa. Dalla nube fulminosa che si addensa, prorompe finalmente la folgore devastatrice, e la rivoluzione o la rivolta ulula per le vie, guazza nel sangue. I sacri diritti di umanità vogliono a qualunque costo soddisfazione. Ma che possono gli schiavi? Essi non hanno nè armi nè cannoni, sopra tutto non hanno cervello per pensare, intelletto per vincere. Il tallone, per un momento sollevatosi nel brivido di paura che corse per le fibre del vecchio marcio corpo dello oppressore, si riabbassa più ferreo e pesante di prima, schiaccia i cadaveri silenziosi e spaventevoli delle vittime dalla bocca suggellata nel si-

lenzio: i nani tornano nell'ombra, al lavoro che abbrutisce, alla miseria che imbestia; e il sole aureola la rossa corona di dominio sulla fronte del dio: l'oro, che genera l'intelletto; e la forza trionfa. Ma la strage che sembra infeconda getta la semente della strage di domani, della strage che si moltiplica per gli evi: e la esperienza ammaestra i senza fronte, le ombre crepuscolari, affannose e mostruose: chi sa che un giorno il gran cielo libero non azzurreggi tutta la libertà conquistata finalmente dallo schiavo il quale da men che uomo sale al livello dell'uomo?

Su questo ricorso storico, con questa finale speranza, Leonida Andreieff ha costruito uno dei drammi più poderosi che siano mai stati scritti — dove la potenza fantastica e l'energia creatrice degli elementi realistici proietta il formidabile quadro entro orizzonti di simboli e di allegorie shakespeariani.

C'è un personaggio centrale, l'asse del poema: *re Fame*. Accanto a lui il *Tempo* e la *Morte*. Tutti e tre formano il triangolo misterioso e oscillante sulle sorti umane: la ermetica e dura trinità del Destino. Nei quattro atti e nel prologo dominano visibili la *Morte* e *re Fame*, e il *Tempo*.

Quando la scena si apre, si vede la terrazza d'un campanile, dietro cui il cielo della città si schiara, in basso, pei fanali notturni; s'addensa, in alto, in volumi fumiganti e plumbei. I comignoli lontani simulano immobili figure umane in ascolto. *Re Fame*, la *Morte*, il *vecchio Tempo-Campanaro* parlano tra loro. L'ora irrevocabile della strage è prossima. *Fame* ha armato gli uomini. La *Morte*, bassa, inflessìbile, dalla piccola testa rotonda, dal lungo collo sulle spalle quadrate,

sta diritta, rigida e marmorea: profilo funebre e secco. Il *Tempo* agita l'enorme testa dai capelli arruffati che si confondono con la barba prolissa.

Alludendo alla *Morte*, dice *re Fame*:

— *Adesso banchetterà da assoluta, divorando i sani e i grassi, il cui sangue è denso e rosso, di sapore eccellente.*

Grida di femine, rantoli di vecchi, urla di cani affamati, rompono i silenzi della notte. Il *Tempo*, agitato dall'infinito dolore umano, non può dormire o posare: il tedio della vita lo consuma, una aspirazione alla rinuncia gli tende tutto l'essere verso l'ombra ristoratrice e muta: vorrebbe morire, annientarsi.

— *Io pure sono infelice* — geme il tristo Re desolato — *io pure vorrei morire. Poveri figli miei! Volli creare il regno dei forti e ho creato quello degli assassini, degli imbecilli, dei bugiardi.*

La campana frattanto vibra d'impercettibili suoni. Si direbbe che il pianto di tutta la umanità giunga fino ad essa, che deve annunciare l'ora della redenzione, e ne faccia rabbrividire le fibre metalliche. Tutto il quadro ha una intonazione fantastica, senza vuoti, senza soste, senza incertezze. Ed ecco tre volte echeggiare un suono roco di corno, che comincia con le note più basse e lentamente si spegne nelle note più acute. In quel suono c'è un angoscioso terribile richiamo: è il corno della *Morte* che squilla. Laggiù è scoppiato un incendio. La *Morte* si dilegua, sparisce. I fuochi della città si fanno più torbidi, in alto comincia ad agitarsi un riflesso rossastro.

Dice il *Tempo*:

— *Avevo quassù un piccione... la Morte me l'ha ucciso. Dimmi perchè ella ha ucciso il mio piccione?*

La domanda è incupita di risonanze formidabili, perocchè s'estende a tutte le cose viventi e dice la cecità del destino e l'implacabile logica della vita e della morte. Perchè perisce una creatura innocente?

Ma *re Fame* profferisce il suo giuramento. Gli uomini debbono per necessità combattersi fra di loro: troppo aspre sono le iniquità, troppo dura la schiavitù dei miseri. Egli concederà la vittoria agli affamati, ai poveri, agli oppressi.

— *La vita* — dice — *in nessun luogo è così orribile come presso l'uomo.*

Un'onda di amarezza traversa le sue parole. E il *Tempo* — dinanzi alla guerra che si delinea già fra le due caste e che irromperà dall'ombra ardente e fragorosa, sanguinaria e maledetta, solcata di brividi, strepitante di morte e di rancore — intona la sua canzone, spaventosamente stanco, spaventosamente condannato a una spaventosa continuità senza fine: la sua canzone di rimpianto. « *C'era un piccione quassù. Perchè ella l'ha ucciso?* » Il chiarore dell'incendio cresce a sbalzi pel cielo. Sulla torre, silenzio: e le ore suonano e il corno della *Morte* rintrona.

Chi è dunque *re Fame?*

Egli dice al *Tempo*, in questo prologo:

— *La Terra è affamata. Essa è piena di sospiri; e sogna la rivolta. Suona la tua campana, vecchio, suonala.*

È il desiderio ardente della strage che l'urge e tormenta.

Aggiunge:

— Pensa ai miei figli, domandane alla Morte: ella non mentisce mai. Rassegnati fino ad oggi, essi la subiscono adesso con furore e con imprecazioni.

La plebe, i miserabili, gli uomini disfatti dal lavoro sono la sua figliuolanza tragica e minacciosa. E quando sembra che la campana, come mossa di per sè stessa, suoni:

— L'hai udito? — esclama — *La Terra comanda la rivolta. Affrettati. Vecchio. Presto udrai... grida: e in esse echeggierà l'odio.*

— Darai la vittoria agli affamati? — dice il *Tempo.*

— Giuro.

Egli ha cacciato gli operai fra le macchine, ne ha fatto dei bruti. Ha ucciso i loro figli, ha disseccato il latte nelle mammelle delle loro donne: ma a tutti che soffrono sotto il macigno dell'ingiustizia promette la libertà, il sole, il pane, la fronte. Ed è infelice, indicibilmente: « *tutto il suo corpo dà l'impressione di qualche cosa di compresso e di schiacciato che si protende verso l'alto* ». Ai suoi figli infelici parla con tenerezza profonda.

— Chi ha mai visto piangere re Fame? — dice agli operai, nel primo quadro. — *Eppure io ho pianto vedendo la miseria dei vostri fratelli. Io vi porto la grande parola dei vostri fratelli, preparatevi alla rivolta.*

Ma si dichiara uno schiavo al servizio dei ben pasciuti, un sicario ai loro ordini, un carnefice che decapita gli innocenti.

— Guardate laggiù quella foresta — esclama — *... nelle profondità dei fiumi e dei mari... dovunque si*

estenda il mio regno senza limiti! Tutto si muove laggiù e tutto cresce e ogni cosa si veste di luce e di colori e aspira a divenire arcobaleno e dio. Come è tutto bello laggiù! Eppure vi sono cadaveri numerosi, ma non vi sono uccisi, non vi sono innocenti decapitati; perchè nel grande regno io sono re di giustizia.

La sua significazione comincia a delinearsi: la *Fame* è l'oscura forza di natura che opprime il debole inetto a soddisfarla, e dà la vittoria al forte — dovunque, ove esiste la vita — ma non presso gli uomini. Quivi l'oro apre la via del trionfo ai deboli, prostra i forti non fortunati. La Fame, tra gli uomini, è legge di natura divenuta stromento d'ingiustizia, serva del danaro. Tutti gli esseri viventi sono soggetti alla sua legge, come a quella della morte, e per essa l'universo si trasforma, e migliora nelle sue secolari vicende: ed ella opera ciecamente, ma dirittamente. Nel regno degli uomini questa grande volontà augusta della Vita, questa superba e chiara legge cosmica è stata deviata, conculcata, oppressa. Ed ella, con la sua oscura coscienza dolente, si risente; e a chi l'immagini come una entità o una persona darà davvero « *l'impressione di qualche cosa di compresso e di schiacciato che si protenda verso l'alto* ». L'uomo è furbo ed abietto.

— *Questa nullità* — commenta il Re — *questo ben pasciuto siede con la bava alla bocca e spinge me per il mondo come un cane idrofobo, ma paziente. Re Fame, di qua! Re Fame, di là! Strema le forze di questi! Estermina donne e bambini! Ruba forza e bellezza a ogni corpo ben fatto, e che sopra il mondo signoreggi io solo, io, il ben pasciuto, la nullità, l'essere floscio e avvizzito. Io sono sazio, io non posso mangiare! Cac-*

ciami dunque in gola questa coscia di montone, spingila giù nella mia pancia grassa. E io spingo, e poi, col mio tovagliuolo asciugo le sue labbra untuose.

L'oro ha difformato la vita, ha compiuto il misfatto per cui l'uomo rinnegò la natura; ha creato l'ombra, ha scavato gli abissi della infelicità ove la miseria si convelle e ha imbrigliato una delle più austere forze elementari che regola il giuoco degli eventi universali per spingerla come una belva armata di unghie e di denti contro gli inermi e i poveri. Ha intorbidato le pure acque dell'essere: con potenza diabolica ha generato l'iniquità nel mondo.

— *Affamati* — grida il Re misterioso — *unitevi contro i ben pasciuti. Restituiremo all'uomo la sua potenza e la sua bellezza, lo getteremo di nuovo nella corrente del moto infinito.*

La sua persona si precisa, la sua coscienza si rivela. Di questa forza naturale Andreieff ha fatto una creatura di intensa vita psicologica, d'un'anima travagliata e tragica, nel cui foco convergono le luci di tutto il dramma: il protagonista. Non è una personificazione, come la intendono i rètori. È una realtà vivente e attiva, d'una sconfinata umanità, nelle cui fibre rugge un'indomabile passione: schiava del destino, cuore dolente, ribelle anima incatenata. La parte migliore di sè è chiusa nel pugno della potenza bruta che gli uomini conquistarono con la ricchezza. Ed Egli piange il suo amaro pianto invisibile. La sua liberazione è legata alla liberazione delle sue creature. Da solo nulla può. Quando scende a visitare gli operai e li esorta alla ribellione, poichè la viltà impedisce a questi di acconsentirgli senz'altro, egli è costretto a minacciarli, in-

flessibilmente: devasterà le loro case, ucciderà i loro bambini: così essi scenderanno per le vie; *così l'ordine di natura sarà ristabilito*: non più Lazzaro, non più Epulone. Gli operai si persuadono; e, poichè la *Morte* è lì presente, si gettano ai piedi di lei, come a votarlesi.

« *Re Fame* » nota Andreieff « *in silenzio piange la sua dolorosa felicità* ».

Persona come si vede, d'una coerenza fantastica di prim'ordine. Ricorda il Wothan del Ring wagneriano, sotto questo e molti altri riguardi.

Ora sarà più facile procedere nell'esame del dramma.

II.

I PROCEDIMENTI D'ARTE.

Nel quale tutti gli espedienti di un'arte raffinata e decadente, nell'apparenza di una primitività ingannevole, sono messi a profitto con una consumata sapienza.

Un tema musicale d'una suggestività irresistibile avvolge tutta la prima scena: è il *leit-motif* di tutto il dramma: il corno della Morte: il quale Andreieff ha cura di dirci sempre che è roco e comincia con le note più basse e si spegne nelle più acute. A questo, nelle altre scene, si aggiungono altri temi, non meno suggestivi: quello della campana nunziatrice di strage, nella terza; quello di un'orchestra ilare e spensierata, nella seconda. Temi, i quali sempre s'intrecciano col primo, e con esso si fondono, in modo da comentare, con oscure corrispondenze, lo svolgimento drammatico. Nè mancano suggestioni visive. A parte l'esasperazione nel simbolo delle linee architettoniche ove si svolge ciascuna scena (la torre, nel prologo), che sono quadri di una potenza boeckliniana e dove si risente la fantasia di Pöe e di Baudelaire, ogni scena presenta giuochi di luci e successioni di ombre che impressionano e rivelano quei lembi oscuri della tragedia ove la parola o non può giungere o non giunge senza tra-

dire la piena unità e convenienza estetica. Nel primo e nel terzo atto i bagliori di un incendio, nel quarto un crepuscolo sanguigno.

« *Tutto il cielo, dal basso in alto, sarà come un fuoco silenzioso, rosso, come se fosse stato inondato di sangue denso e scuro. E la terra e tutto quello che si troverà in essa avrà una colorazione nera* ». È il giorno che segue la ecatombe degli affamati. I corpi mutilati e morti sono là. Su una collina « *appoggiato a un grande e vecchio cannone nero si troverà immobilmente re Fame* ».

D'altri elementi suggestivi si vale ancora Andreieff — o, meglio, in rappresentazioni sempre suggestive si concreta l'intuizione originalissima di questo stragrande poeta. Talune corrispondenze che passano, inavvertite, fra cose e persone, persone e persone, egli le obbiettiva tangibilmente e sensibilmente. Fra l'operaio e la macchina c'è una relazione avvertita da tutti e una efficacia esercitata dall'una sull'altro. « *Cupe e impassibili esse* (le macchine) *sembreranno schiacciare gli uomini col loro peso colossale. E le colonne di sostegno appariranno come zampe di belve mostruose : e le nere masse minacciose sembreranno corpi di animali, uccelli giganteschi dalle ampie ali spiegate, anfibi, chimere. In ogni lor parte sarà pesantezza pace inerzia ; come se d'ogni parte guardassero degli occhi largamente aperti, immobili e ciechi* ». (Si noti l'animazione mostruosa della natura bruta e la corrispondenza col dramma, che vuole in questo momento rappresentare la schiavitù dell'uomo alla macchina, dell'intelligenza all'ordigno). *In basso, simili a piccole ombre nere, si muoveranno gli uomini. Nessuna fretta nei movimenti loro, nessuna*

libertà di gesto vivo e impetuoso. E parleranno e si muoveranno, le piccole ombre nere, misuratamente, meccanicamente al ritmo dei martelli e delle macchine. E allorchè qualcuna di esse si staccherà dalle altre, sembrerà che si stacchi una piccola parte della macchina tenebrosa... Il rumore dei martelli e delle macchine ora crescerà, ora diminuirà. E le voci degli uomini suoneranno all'unisono con esso ».

Quando la morte si avvicina, il polso della vita s'arresta, la luce languisce. Ecco come Andreieff esprime il fenomeno, con pienezza poetica. « *Nel silenzio, nella calma paurosa, risuonerà per tre volte il roco suono del corno, dapprima lontano, poi più vicino, sempre più vicino. I forni lontani* (nella officina) *si spegneranno d'improvviso e dietro gli operai, in un angolo, apparirà qualche cosa di enorme, di nero, d'informe* ».

Qui l'immagine simbolica suscita l'idea e l'imagine del fatto reale: la nerezza la enormità la informità della morte misteriosa.

La ricchezza schiaccia la miseria, e nella oppressione l'abbrutisce, le toglie il sole e l'aria, il cielo e il sogno. Andreieff crea un quadro: si vede un muro liscio e oscuro; in alto grandi finestre illuminate: una festa da ballo. « *Nella parte inferiore del muro... si apre un'abitazione sotterranea. Il soffitto a volta sarà basso e come se fosse oppresso dal peso della casa... Il tutto darà l'impressione di un grande caminetto schiacciato dal peso della pietra* ». Là dentro stanno infatti tutti i rifiuti della grande città, la prostituta e il ladro, l'omicida e il *souteneur*.

Andreieff è il poeta della paura. Nel secondo quadro di questo dramma si rappresenta una congiura di miserabili contro i ricchi. Tutti votano per la morte degli oppressori. Uno dei mostri, un beone, colpito dalla morte, nel momento che tracannava l'alcool, giace esanime in un canto. Ecco quello che il poeta immagina.

— « *Adesso si alzino coloro che sono per la morte* (dei ricchi).

Si leveranno tutti, anche re Fame e la Morte.

— *Dunque tutti.*

Una voce severa e cupa:

— *Non tutti; e quello lì?*

L'uomo indicherà l'angolo ove giacerà il morto. Tutti gli sguardi si volgeranno a quella parte. Delle voci cupe:

— *Anche lui deve votare.* — *Anche i morti possono votare.* — *Sollevatelo!* — *Sollevate il morto!*

Tre uomini, nel silenzio generale solleveranno il morto e lo sosterranno in piedi. E la sua testa penzolerà inerte, le ginocchia si piegheranno. La voce severa

— *Adesso siamo tutti.*

Il presidente solleverà la mano verso l'alto e dirà con voce solenne:

— *Essi sono condannati a morte, ad unanimità di voti! Sedete* ».

Nel quarto quadro, durante la notte della sommossa, mentre i ricchi, accolti nelle loro sale, tremano dallo spavento, perchè sentono i cupi rombi della morte ingorgarsi nelle loro anime atterrite e senza difesa, càpita in mezzo a loro — mentre tutto si fa buio e il corno misterioso strepita sonoro e minaccioso, e i singhiozzi rompono da ogni parte, e i bagliori d'un incendio scon-

finato dilagano a tratti nell'aula dove le ombre riddano in oscillazioni funebri — un giovane, con gli abiti in disordine, il viso pallido, una macchia di sangue sulla fronte, il quale riferisce quello che ha visto per le vie feroci: mostri seminudi, venuti dalla campagna, villosi e neri; turbini di corpi e di denti ferini, che tutto distruggono, uccidono, sbranano, incendiano, manomettono.

« *Ho veduto appiccare il fuoco a una casa piena di donne e di bambini che in essa avevano cercato rifugio... E ho veduto in qual modo essi bruciano donne e bambini. E non voglio più vivere dopo un simile spettacolo. Sono venuto solamente per darvi notizie, per avvertirvi. Là, in qualche parte, devono trovarsi mio padre e mia madre. — Dite loro che io sono morto. — Impugnerà rapidamente una rivoltella e si tirerà un colpo. Orrore e agitazione generale. Il cadavere sarà portato via* » Sono drammi nel dramma. Andreieff li fa scoppiare all'improvviso, come rivelazioni formidabili; ma subito dopo la tenebra si richiude su loro. La parabola degli avvenimenti prosegue il suo moto fatale. Non sono nè incagli nè arresti; funebri baleni che folgorano sullo schermo del dramma, e profondano il lettore e lo spettatore negli abissi immensurabili che essi scavano; sì che l'onda estuosa e vittoriosa della vita li riempia come dal salto d'una cataratta, improvvisamente, e vi faccia vortici di orrore, risucchi neri e sulfurei.

Nel secondo quadro, quello della congiura, or l'uno or l'altro dei miserabili, s'alza a proporre il suo mezzo di distruzione: la società sanguinaria, ilare, allegra,

burlona, criminale dei potenti deve cadere sotto i loro colpi e le loro insidie. S'alza anche una bambina.

« Re Fame. — *Di chi è quella bambina?*

— *Non sono una bambina. Sono una prostituta. Ho solamente dodici anni benchè ne dimostri di più. Quando avevo dieci anni, mia madre mi vendette a un signore* (*e indicherà in alto*) *per 20 rubli e una bottiglia di acquavite. Non sono costata molto, ma mia madre era priva di esperienza, allora, perchè io ero la sua prima figlia, le altre sono costate più care. La mia sorellina Lisetta quella che si appiccò...*

Presidente. — *Limitati a parlare di te. Non abbiamo tempo...*

Ragazza. — *Bene. Non ho fatto che ricordare. Sono due anni che ogni notte dormo con due o tre uomini. E il mio danaro... devo darlo al mio amante.*

Si leverà un uomo grande coi baffi rossi, elegante; con voce roca egli affermerà la propria soddisfazione:

— *Sono io.*

— *Silenzio. E tu continua, ma sii breve.*

— *Che altro devo dire? Ah! ecco: ho imparato a bere l'acquavite, e adesso sono ubriaca: un po', soltanto. Che altro devo dire? Ah, ecco: mi fa molto male il cuore* ».

È un'oscura tragedia gettata là in mezzo, semplicemente, con la stessa semplicità austera e severa della vita. Nessun commento, nessun grido, nessuna ribellione. Lo scrittore prosegue e passa oltre, assorto nella unità del suo fantasma e del suo mondo. Dice ciò che vede, anzi lo segna soltanto, con l'indifferenza di uno strumento obbediente, senza scatti, senza elegia;

e la espressione assume rilievi e ombre michelangioleschi, nella sua linearità diagrammatica.

Queste curve, apparentemente estranee, sono elementi talora di sintesi potenti di un simbolismo che si lascia addietro quello di Maeterlinck e dello stesso Ibsen.

Ho riferito la scena macabra del morto forzato a giurare nel secondo atto. L'uomo è caduto, appena la seduta si è aperta. La mano cieca della Natura l'ha colpito. Il vizio l'aveva condotto sull'estremo limite dell'abisso: e la miseria aveva durante tutta la vita dello sciagurato alimentato quel vizio: la miseria, fosca nutrice che i ricchi balestrano in mezzo ai diseredati perchè li allatti con le sue mammelle avvelenate. Lo stesso atto si chiude con la scena che riferisco:

« *La Morte danza sul ritmo d'una musica che, di sopra, i felici intonano.*

« *Dapprima tutti la osserveranno ridendo e la applaudiranno. Poi un sentimento confuso, pauroso, si impadronirà di tutti e spegnerà ogni voce. E sarà grande silenzio. Improvvisamente, in un angolo, scoppierà una lite. Grida.*

La voce del Presidente:

— *Lasciate stare la mia dama.*

— *Qui non vi sono dame particolari.*

— *Vattene!*

— *Non ardire di colpirmi!*

— *Ah! sei così tu? Ti ucciderò.*

— *Chi è costui? Aspettate. Aspettate!* —

« *La lite diverrà generale. Si udrà un forte gemito, una imprecazione. Qualche cosa cadrà pesantemente al suolo. La folla si aprirà per lasciar passare il presi-*

dente. Egli mostrerà con ferocia i suoi denti. Avrà un coltello in mano ».

Nella comune miseria gli uomini si sbranano fra di loro: non basta il furore dei nemici, la mano inflessibile della natura misteriosa che li accoppa e li prostra: scena davvero degna dell'Inferno dantesco, rapida, violenta, funebre. È un colpo secco di granata che scoppia nella tenebra sanguinaria, la quale si chiude subito, ermetica. È la coda del serpente che rientra nella bocca velenosa, circolarmente: e la verità, che l'autore tace, folgora nella fantasia del lettore, lucida come un'alpe nevosa. C'è, sempre, in queste scene, e dovunque, una psicologia che ricorda per potenza Shakespeare. Tanto essa è alta, e tanto i personaggi si esprimono con sincera libertà, che il lettore a prima vista mal s'avvede della energia titanica posseduta dallo scrittore e imbrigliata a isolare in frasi stupendamente icastiche l'interiore linea e la effigie spirituale dei personaggi.

Nel terzo atto — il giudizio e la condanna degli affamati — appare, terzo condannato, uno stupratore. Perchè hai commesso il delitto? — gli domandano i giudici.

— *Non m'avrebbe mai sposato. E io la desideravo assai.*

— *E perchè non ti sei contentato delle donne della tua condizione?*

— *Le nostre donne son troppo rozze e il lavoro e la fame le rende brutte. Quella invece era graziosa e snella e le sue mani eran tanto bianche... Avrà forse un bambino?*

— *No, l'abbiamo fatta abortire, artificialmente.*

— Che puoi dire in tua giustificazione, affamato?

— Giustificazione? Se potessi stuprerei questa qui, e quella là e quell'altra laggiù.

— A me? Avete notato com'egli ha indicato me? Vuole stuprarmi!

— Sbagliate, ha indicato me!

Si bisticceranno. La giovane vestita di nero, finora restata in silenzio, si alzerà d'improvviso e parlerà ad alta voce, provocante:

— E perchè credi che io non ti sposerei? Ti sposerei, forse ».

Nell'ultimo atto, i cadaveri degli affamati che il cannone prostrò, giacciono a terra come un ammasso sanguinoso di gamberi schiacciati da un tallone soprannaturale: immobili nella formidabile immobilità della morte. In cospetto dell'ecatombe, separati da essa per mezzo d'una frontiera segnata dal cannone micidiale, i ricchi son raccolti, tranquilli, oramai, a spiare. — Tuttavia « *uno spontaneo rispetto della morte spingerà gli uomini a parlare sotto voce, dominando le proprie voci* ». E rievocano essi a poco a poco, il giorno della strage:

— Dite, siete stato oggi sul campo dei morti, quando hanno cantato il solenne inno al cannone?

— Sì, vi sono stata con mia madre. — Una cerimonia assai solenne. Abbiamo tutti pianto. Sapete voi chi ha composto le parole della preghiera? Sono molto belle, tutte.

— Dicono sia l'abate.

— No, non è vero. L'ha inventate durante il trasporto il popolo stesso.

— Era una cosa assai commovente il veder portare davanti al cannone i bambini che venivano forzati a baciarlo. E le tenere mani infantili abbracciavano fiduciosamente questo mostro di bronzo. Com'era commovente! —

Una siffatta visione delle cose, che esclude ogni finzione e tende a una rappresentazione esatta nitida e austera, senza svolazzi sentimentali, senza scartocci filosofici — superbamente nuda, impone allo scrittore un dialogo rapido e audace, ad ogni personaggio una parola terribilmente verace. Queste figure colate nel bronzo, vive di centuplicata umanità, parlano tutte come se qualcòsa o qualcuno di più intimo che la loro coscienza, di più alto che la loro anima, suggerisse i loro discorsi, la trama dei loro ragionamenti, il suono delle loro voci. Si direbbe che tutte le loro fibre più profonde acquistino uno spirito visionario, un occhio penetrante, uno sguardo lacerante ogni tenebra, ogni nebbia, ogni oscurità: e che esse scatenino fuori di sè parole che attingono vertici di verità, dove l'anima stessa, inviluppata nelle membra, non giunge. Una luce eterna brilla sulle loro parole. Nessuno parla con voce d'uomo, nessuno dice quel che esso direbbe nella realtà della vita; ma quel che direbbe se l'intima sua sostanza vedesse oltre i confini segnati alla sua possibilità e scoprisse i nessi del mistero, il viluppo delle più intricate matasse che la vita mette sotto suoi passi incerti e traballanti; come se l'uomo eterno parlasse nella nebbia dell'uomo effimero, sperduto nel suo delirio insanabile.

Dicono i teppisti (atto III):

« Noi non abbiamo pudore nè religione nè coscienza. Non abbiamo una sola cosa su tutta la terra. Siam peggio delle bestie, perchè almeno queste non sono state uomini nel passato ».

Ora nessuno che sia fatto bestia, ex uomo, appunto perchè vittima di una siffatta metamorfosi raccapricciante, parla un simile linguaggio. Ma proprio così, se acquistassero per un momento coscienza della loro condizione e del loro abbiettamento, parlerebbero gli abbrutiti. Per questo il linguaggio che alle sue persone drammatiche pone in bocca Andreieff è stranamente suggestivo e fervidamente lirico; per questo esso risuona entro di noi con echi lugubri e ci assoggetta alla sua fascinazione; per questo l'arte del poeta è diametralmente opposta al piatto verismo che Gorki sfrutta miseramente — verissima nella sua intima e fondamentale essenza.

A quei teppisti *re Fame* asciuga le lagrime del dolore sulle gote pustolose e secche. — Ed essi gemono; e un d'essi s'allontana dal gruppo e tenendosi sulle ginocchia parla con voce tremante, ansimante, piangente « *come quella di un bambino* ».

— *Padre! Guarda che hanno fatto di me! Padre!*

Piange; e poi asciugandosi le lagrime, continua:

— *Padre, guarda come la mia fronte è bassa. — Io non posso pensare. Padre, guarda i miei piccoli occhi, sono forse degli occhi questi? M'hanno divorato tutto, Padre. Di me non è restato niente. Padre, io piango.*

Nessun miserabile parlerà mai a questo modo: ma se da un momento all'altro egli acquistasse consapevolezza della sua degradazione, della sua miseria, della sua infamia, così proprio griderebbe tutto il suo dolore

e il suo rammarico senza fine. Sintesi meravigliosa obbiettivata con potenza creatrice formidabile: sicchè, i personaggi divenuti reali più della realtà stessa, palpitano di incommensurabile vita sotto il nostro sguardo interiore, attento e assorto; ci suscitano dentro echi profondi, che dalla zona della fantasia risalgono e s'irradiano in quella della coscienza speculatrice e logica.

Una tale tendenza a intensificare il reale è propria dell'arte di Andreieff. Da essa consegue la simpatia dell'autore alla stilizzazione — intesa questa come una moltiplicazione di potenze già in germe nella nuda realtà obbiettiva, non ancora fatta arte. Ne derivano i caratteri grotteschi di alcuni personaggi, caratteri i quali sono come tanti meati conduttori della nostra fantasia, che per essi penetra nelle profondità di una anima chiusa. Per esempio, nel secondo atto ve n'ha uno « *senza denti, senza barba. Il suo volto e il suo cranio sono intensamente rossi, il naso turchiniccio. Parla con voce insinuante* ». Sempre nel secondo atto « *tutti ballano* (i miserabili) *ardentemente, contorcendosi, e battendo con forza i piedi. La Morte da principio si muove pudicamente, posando con languore la testa sulla spalla del suo cavaliere; ma a poco a poco diventa più ardita e finisce col ballare il* can-can ». Nel III atto, dinanzi ai giudici, nel Tribunale « *viene introdotto il primo affamato, un vecchio straccione che si trascina a fatica sulle gambe tremanti. Il suo volto sarà chiuso in una museruola di fil di ferro* ». E, durante il dibattito, presieduto da *re Fame*, questi licenziando il reo, rivolto ai giudici s'esprime così: « *Adesso, egregi signori, noi fingeremo di riflettere Signori giudici, vi prego di assumere l'aspetto di per-*

sone che riflettono ». Dal che emerge, senza che io mi diffonda in altre esemplificazioni, come ogni personaggio adempie a una duplice funzione che la energia sintetica e fantastica dello scrittore riesce a conciliare e a fondere in una magnifica unità: quella di rivelare sè stesso e la sua necessità dinamica nel dramma, e quella orchestrale, o corale o di comento della sua attitudine e della sua attività. Per questa ragione Andreieff riesce, senza sforzi, a mettere lo spettatore e il lettore in intima e diritta relazione con la materia più incandescente del suo mondo, con l'anima dei suoi personaggi, indissolubilmente, valendosi magari di una sola parola, talvolta di un solo gesto, quello eterno e necessario, che imprime alle sue creature. E delle cose scava il fondo più segreto, adducendolo, vergine e sincero, alla superficie, rivelandolo. I giudici, nel III atto, hanno condannato a morte ben sei innocenti. Finalmente sono stanchi, non d'uccidere, ma di lavorare. E la seduta termina. « *D'un subito la scena prende un aspetto lieto, affettuoso, familiare. I giudici si tolgono le parrucche lasciando allo scoperto i loro crani calvi e a poco a poco si mescolano con gli spettatori... Robusti camerieri... curvi sotto il peso di piatti giganteschi su cui sono porzioni mostruose di montoni interi, prosciutti colossali, pezzi di* roast-beaf *alti come montagne, girano per la sala, servendo* ».

Giungere dalla superficie al fondo della cosa veduta, dalla realtà obbiettiva e percettiva al pieno possesso della coerente e superiore realtà fantastica, significa penetrare nel contenuto del proprio mondo e vederlo con quegli occhi lì e non con altri, ingenuamente e seriamente in tutti i suoi meandri ed anfratti:

essere in grado di lanciarlo fuori con una padronanza sicura, con una semplicità autonoma, con una indipendenza sovrana da ogni retorismo e da ogni tecnicismo; e significa rendere sommamente interessante quel contenuto e indimenticabile: imprimergli i segni della propria personalità e mandarlo per il mondo nelle fresche eterne linee adamantine dell'arte, non suscettibile di violazioni o di deformazioni o di morte. Andreieff fa un'arte che è remota dalla letteratura quant'altra mai; e anche per questo s'accosta a Shakespeare, poichè i suoi personaggi parlano un linguaggio dove non c'è fronzolo o cernecchio suggerito dalla reminiscenza o dalla scuola: un linguaggio lineare che tanto dice quanto il parlante sente dentro di sè suggerire, nè si scosta mai dall'asse psicologico per amor della frase. Andreieff vede lui nella sua meravigliosa nudità le sue creature e le fa parlare, com'esse parlerebbero in realtà, se nella realtà esistessero e si consertassero in quelle contingenze determinate, con una coerenza sì rigida e omogenea, un pieno e indissolubile carattere da reggere, come ho detto, il terribile paragone con le formidabili creature di Shakespeare. Nel quarto atto, l'atto della rivolta plebea, così parla qualcuno fra i ricchi, mentre fuori divampa l'incendio, e nelle aule minacciate il chiarore lugubre cresce e il suono del corno e della campana rintrona:

— *Dio! Dovremo forse morire!*

— *È così bello vivere! Se verranno qui m'inginocchierò davanti a loro e li supplicherò: non m'uccidete, è così bello vivere!*

— *Non voglio morire! Voglio vivere! Non si ha il diritto di uccidermi quando voglio vivere.*

Nell'atto del giudizio compare un'affamata:

— *Che hai tu fatto, affamata?*

— *Ho ucciso la mia bambina.*

— *Che orrore, queste donne sono prive di sentimento materno* [si noti: chi parla così è persona di quella società per bene che ha fatto abortire « *artificialmente* » la signorina stuprata dall'infame, condannato prima].

— *Che volete mai aspettarvi da loro, mi fate ridere.*

— *Com'è bella! ha qualcosa di magico...*

— *Sposala, dunque.*

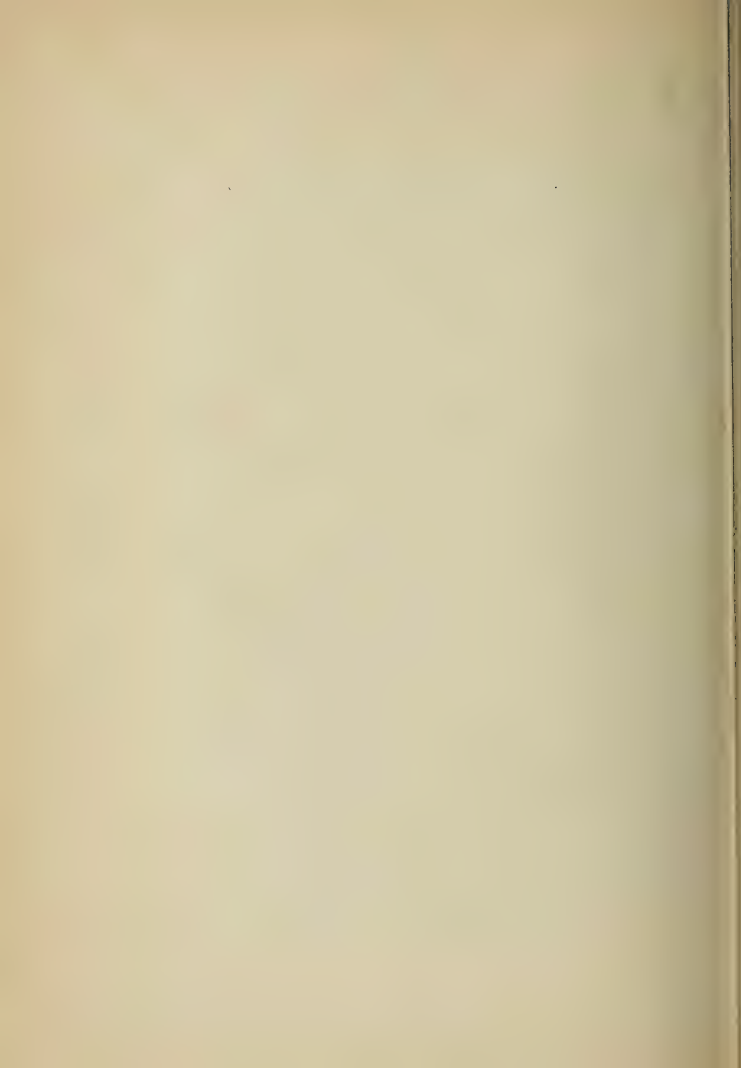
— *L'infanticidio* (è un professore che parla) *non era ritenuto un reato nella antichità: era, al contrario, un diritto naturale dei genitori. Solo col progredire della civiltà...*

— *Ma aspettate, signor professore...*

— *Ma la scienza, ragazzo mio.*

— *Raccontaci, affamata, il tuo delitto.*

— *Mi recai di notte sul ponte in compagnia della mia bambina. Avevo già stabilito ogni cosa. Quando fui giunta nel mezzo, laddove, al di sotto, il fiume è più profondo e veloce, dissi: Ascolta, figliuola mia, come l'acqua rumoreggia laggiù. — Rispose: Non posso vederla, mammina, il parapetto è troppo alto. E io dissi: Ti solleverò figlietta mia. — E quando ella cominciò a guardare verso il fondo tenebroso, la precipitai giù. Ecco tutto.*

Dove la potenza di analisi si rileva in grado massimo e dove la vigorìa creatrice di Andreieff tocca il suo vertice è nella figura di *re Fame*. La quale mi conduce, dunque, a parlare dello svolgimento drammatico.

III.

IL DRAMMA.

Annunciata la prossima rivolta, cui aspira con tutta la costretta energia del suo desiderio furioso, *re Fame* intraprende il suo pellegrinaggio tragico, la sua propaganda necessaria; e primamente visita gli operai, gli schiavi delle macchine, aggiogati dall'oro al dominio inflessibile del ferro, schiacciate anime dall'ordigno bruto e perfetto.

In un'officina fumosa e nera, per ove ansimano i purpurei battiti del forno, cupe ombre di uomini martellanti l'acciaio brulicano come insetti schiavi. E si muovono meccanicamente al ritmo dei martelli e delle macchine, parlano all'unisono coi rumori cupi che le macchine diffondono nella buia prigione, lamentano la loro sorte maledetta: *Noi siamo oppressi dalle macchine — Siamo le pareti delle macchine — Sono una cinghia mormorante — Sono una leva.* — Dichiarano la spaventosa condizione dell'uomo spezzato in due e costretto a guardar sempre verso terra, la degradazione umana determinata dal lavoro che frange e annichila ogni personalità ed umanità.

Invocano la libertà dalla macchina: — *Tu che sei la più spietata fra gli spietati, tu che sei di ferro e re-*

spiri fuoco, dàcci un po' di libertà. Riconoscono la ragione del loro lavoro. *Noi lavoriamo per gli altri.* — *Noi fabbrichiamo i cannoni.* — *Noi martelliamo le nostre catene.* — In mezzo agli schiavi compare *re Fame.* Una profonda tenerezza accora le parole ch'ei rivolge ai figli infelici. — *Io vi porto la grande parola dei vostri fratelli, preparatevi alla rivolta.* — La forza umana, asservita all'intelletto dei furbi e al danaro, gli risponde per la bocca d'un colosso simile all'Ercole Farnese, dal torso enorme, su cui sta la piccola testa di bassa fronte, d'occhi rassegnati e tristi. — *Io sono un operaio. Io sono vecchio quanto la Terra. Ho compiuto dodici imprese eroiche... ho costruito città... ho cambiato la faccia della terra... Ma non so perchè io abbia fatto tutto ciò. Quale volontà ho servito? A quale scopo mi sono ispirato? La mia testa è stupida, la mia forza mi opprime.* — Distruggere la Terra bisogna — egli conclude. E un altro, vecchio e incolore, bruto e disfatto, fa risuonare sul curvo capo dei compagni interdetti e tesi in un'aspettazione incoerente, la inflessibile verità che vermicola in fondo a tutte le anime prone al giogo duro. *Ho paura, abbiamo paura* — *La rivolta ha ucciso i nostri avi, mio padre; non abbiamo armi.* —

Re Fame consiglia: *Unitevi a me.* — Tutti replicano: *Essi hanno armi, cannoni, ingegneri.* — *Distruggete le macchine, impadronitevi dei loro cannoni* — incalza *re Fame.* — *E chi dunque governerà?* — replicano nello sbigottimento gli altri, turbati e vacillanti, sentendosi schiavi per nascita, per eredità, per natura — *poichè noi non sappiamo farlo!*

invano il doloroso re li esaspera. *Rivolta! scendiamo nelle vie; spezzate le macchine... In istrada! Rivolta, figli miei, vi grida il grande infelice vostro re.*

Essi non hanno tanta luce d'intelletto per vincere. La lor cieca forza trema, la viltà, come un rigurgito tenebroso, esala dalle loro parole, li schiaccia come una nube pietrificata sui lor capi aggiogati. — Allora il giusto signore con fredda disperata ferocia, per ove trema tutto il dolore dell'apostolo incompreso dinanzi alla turba pusillanime — la quale ancora non esprime da sè, come un monolito incandescente di mezzo alla fumida rabbia vulcanica, l'eroe che crea e libera e regge i destini della sua casta e del mondo, ristabilendo la precisa indefettibile volontà della natura sulla Terra — grida sugli astanti pallidi e sgomenti l'urlo del suo pensiero di giustizia, la necessità sanguinaria, l'alleanza con la morte: tenebra crepuscolare, da cui irromperanno pel cielo della vita le prime perle d'un'alba benedetta:

— *Voi non volete arrestare le macchine? Voi non volete abbandonare il lavoro? E io vi forzerò a lasciarlo. E vi accompagnerò fuori di qui. E entrerò a forza nelle vostre case a strangolare i vostri bambini... e li ucciderò tutti. E sui loro cadaveri voi spargerete lagrime amare.* —

Allora soltanto, quando l'enorme mostruosa deforme Morte s'affaccia sul fondo e alita la sua fredda respirazione sotterranea sui pusillanimi, e tutti i forni si estinguono, e la grande invisibile nera ala ripercuote gli echi della minaccia fiera, la necessità della rivolta feconda balena, in una vermiglia luce di verità e di sangue, sulle torpide coscienze affannose. E tutti

acconsentono: e tutti si votano a morte, per salvare i loro bambini, le loro case, le donne, i vecchi: e *re Fame* ha compiuto il primo atto della sua settimana di passione, a termine della quale s'erge bensì la croce, ma la redenzione finale e la vittoria aleggiano con penne di ferro. Come il Cristo per salvare il mondo ebbe bisogno del patibolo — cioè del sacrificio cruento — il nuovo messia, più concluso entro le inabolibili e sante leggi della storia, dovrà patire tutti i tradimenti — traditore egli stesso — tutti gli affronti e gli oltraggi, le ferite e le percosse inferte nella più viva sostanza della sua schiatta oppressa, prima di toccare il vertice del suo Paradiso.

Anch'egli non è libero. Cristo obbediva a una volontà dominatrice e ossessionante: un tumulto di passione gli rumoreggiava nel casto cuore: e però senza aver tratto seco un'anima sola — chè anche Pietro lo rinnegò — salì il patibolo. — Ma la semenza era stata con mano di saggezza gettata nei solchi beanti dirotti dalla sua volontà pugnace. — Sul sangue germinò la nuova razza, come la mitica stirpe era insorta dalla semenza dei denti del dragone. — Sul sangue delle vittime s'instaurerà oggi una civiltà nuova; la quale non sorge com'è nel pensiero dei giusti, se non dopo prove molteplici, dopo gli esperimenti colossali che la vita compie nei suoi laboratori misteriosi. — E *re Fame* lo sa: sa anche ch'ei non è libero: che quella torma cenciosa sospinta da lui verso la luce, la libertà, il cielo, dovrà irrimediabilmente procombere, appunto perchè forzata all'azione generosa: che solo allora gli uomini vinceranno, quando spontaneamente rifletteranno in sè le auguste norme della na-

tura e contro la violazione sacrilega insorgeranno concordi e audaci.

Ond'è che una siffatta coscienza fa del protagonista del nostro dramma un'anima dai vasti e profondi dissidi, agitata e malinconica, tragica ed elegiaca — come quella che noi pensiamo gemesse nel cuore del profeta ebreo, la cui sostanza Andreieff trasfuse anche in altri drammi potenti.

Conquistati gli uomini, *Fame* conquista i bruti. — L'oro, premendo sulla miseria come una pietra tombale, la separa in due precise metà, tagliate da una insuperabile frontiera: gli schiavi e i miserabili.

E il cupo messia scende ora il gradino fatale, penetra nel labirinto lugubre del delitto, della prostituzione, del crimine. I rifiuti melmosi della società son raccolti nel loro sottosuolo: la caverna della belva s'apre, come ho detto, alle fondamenta del palazzo nobiliare e lo spacca. Essi condannano i ricchi. È la vendetta che risale dal tetro pozzo artesiano della delinquenza e della miseria, in flutti torbidi che inquinano e soffocano i grandi e i benestanti; e prorompe come lo sbocco putrido di una fogna sulla società burlona e dorata, risucchiandola nei suoi vortici neri. Distruggere: ma come? C'è chi propone di avvelenare gli acquedotti: ma i ricchi hanno i medici. C'è chi propone di bruciare i libri, ma i dominatori ne ristamperanno, per dieci bruciati, cento più formidabili. C'è chi vorrebbe contagiare gli epuloni con la sifilide, il tifo, il colera; ma essi sanno premunirsi. Tutti si dichiarano impotenti: tutti sentono che nei loro crani microcefalici non può mai scoppiare la scintilla di un pensiero fecondo: e in tutti c'è la consapevolezza che

se le loro fronti sono schiacciate e strette, si deve alla morsa che i ricchi v'hanno applicata empiamente, lanciandoli nella inedia, nella ignoranza, nel vizio, affogandoli nell'alcool che inebetisce, avvelenandoli con la sifilide che ottenebra il cervello e frusta l'uomo come una marionetta in un orribile ballo di demenza. *Fame* carezza le loro teste, perocchè li ama. Egli vede il mondo da un vertice niveo e superbo e giustifica il delitto, ne attenua l'orrore della responsabilità individuale. Perchè spargono la strage queste tigri umane? E che ne sanno esse?

Non fu la materia elementare, onde essi traggono origine e vita, compressa, calpestata, attossicata, fin da quando era nascosta nel grembo delle madri, nei nervi degli avi lontani e prossimi? Non furono sempre essi ricacciati a colpi di tallone e di bastone ogni volta che tentarono di affacciarsi alla vita umana? E la miseria con gli artigli di diavolo non li riafferrò pei piedi, quando l'istinto li sospinse ad arrampicarsi con le unghie e con la fame della luce per la liscia viscosa parete del loro invisibile pozzo, sprofondato come un inferno sotto la superficie della vita destinata all'uomo?

Tutti decretano la morte degli oppressori. E *Fame* conclude: « *Fra pochi giorni il Tempo suonerà di nuovo la campana d'allarme. E allora... tutti per le vie, tutti all'assalto delle case. Intanto uscite a poco a poco dalle vostre tane... stuprate, uccidete, rubate, ridete. Già si sente qui l'odore dell'incendio* ». E par che voglia dire: — Tutto è fatale. La rivolta è necessario dinamismo della storia. — E nelle sue parole c'è un'ipercalissi e un volo verso l'avvenire.

Ora, poichè gli eletti, di sopra, ballano al suono

di una dolce musica, e tutti i presenti vogliono concludere la congiura con una danza, ei se ne fa direttore e in perfetto francese la dirige come un gentiluomo esperto.

La tragedia assume qui atteggiamenti funebri di commedia, solcata di lividi baleni minacciosi.

— *Retournez! La première figure!* — Come Amleto simula la gioia nel pianto, così *re Fame*. Momento psicologico d'un'altezza e ricchezza poetica incalcolabile, perocchè esso scoppia da quell'apparente contraddizione tra l'essere e il parere, che rivela, più di qualunque comento, l'anima d'una persona; e mostra lo sforzo che questa sostiene contro il divampare lingueggiante della passione divoratrice. E come Shakespeare per la sua piena intuizione abbandona a una frase, a qualche breve volo di parole, la sorte di rivelare le profondità vermiglie dell'anima combattuta che si ringoia con indicibile amarezza le sue lacrime infuocate, così Andreieff, con la sua concisione abituale, per una chiara lucida ardente visione del fatto e del dramma interiore del suo Amleto, affida a i più significativi e contradditorî atteggiamenti, alle più intense e dense espressioni la contradizione drammatica. l'intensa e densa passione del suo personaggio. La cui coerenza sin qui è sempre affermata nelle grandi e nelle piccole azioni ch'ei compie, nel suo linguaggio, nel suo silenzio: ma dove la personalità di lui folgora nella sua interezza, perchè ivi si completa, nel cerchio urlante delle passioni umane scatenate e denudate, con le quali si fonde in un solo strepito e dalle quali tenta invano rifuggire, per schifo e repugnanza invincibili, è negli atti che seguono.

Egli sin ora si è appalesato il malinconico cogitabondo padre dei miseri: indi s'è dichiarato altresì lo schiavo dei forti, volontà soggetta, lama insanguinata nelle mani dei violenti, anima stupendamente alta, dannata a simulare la ferocia del lupo, ad esercitare le zanne robuste nella carne delle sue stesse creature. Sotto questo secondo aspetto lo vediamo adesso, giudice nel Tribunale dei ricchi, i quali condannano alla pena estrema i delitti della plebe ch'essi stessi hanno provocato. Tra una folla enorme di grassi uonimi ventrosi, *re Fame* giudica, sorridente maschera che nasconde il crucio più lancinante, e condanna gli sventurati.

Fra costoro, di cui egli sembra aver assunto la insegna e la parte, c'è un vecchio professore (la scienza faraonica in un cervello tufaceo), un giovane fatuo e un giovane scettico (l'uomo d'intelletto che non ha forza e mezzo di reagire), molte femmine sciocche e loquaci, e mangioni, preti, soldati, oziosi, bigotti, ipocriti: gli elementi della società dominatrice. Arriva un ladro, il primo reo, che ha rubato, perchè privo di lavoro.

— *Dove sono i tuoi figli, affamato?*

— *Sono morti di fame.*

— *E perchè non hai voluto morir di fame come i tuoi figli?*

— *Non so. Non ho voluto morire.*

— *E che ti giova la vita, affamato?*

Uno — *Che strana foggia di calzoni!...*

Questa la società che giudica, questi i mezzi, questo il procedimento, questa la serietà e la coscienza.

Si penserebbe che *re Fame* dovesse con la voce bronzea dell'animale biblico gridar contro siffatti mostri il suo rancore e l'implacabile odio. Tace, invece, dominandosi: e, se parla, molto dolcemente ripete, con una periodicità automatica, le parole che ho già riferito più sopra: — *Adesso, egregi signori, faremo finta di riflettere*.

Sei condannati giudicano essi degni di morte: e fra i primi tre verdetti e i secondi tre, si svolge una scena conviviale. È *re Fame* che la provoca.

— *Adesso*, egli dice, *siamo stanchi, mangiamo*. E poichè la fame ha travolto nell'abisso del delitto i condannati, soddisfino i ricchi la spaventosa bulimìa, divorando, ingordamente animaleschi, fino a soffocare. Inosservati, un teppista e un operaio s'avvicinano al duro profeta e gli domandano, sordamente, attoniti: — *Perchè ti trovi qui con loro?* —

Per corromperli, per ammaestrarli all'infamia, per riempirli di putredine, ci si trova, sicchè questa scoppi dentro i loro corpi avvelenati come una mina e li faccia saltare in aria; per inferocirli contro i miserabili sicchè più feroci siano questi contro di loro; per cancellarli dalla faccia della Terra, vergogna viva, piaga calda e asfissiante. Perchè la miseria nel risucchio formidabile della Storia risale alla superficie e vi trascina, non l'onta soltanto del cadavere che fu profondato con una palla al piede nelle grotte crepuscolari d'un alveo abissale, ma tutto il fango e la putrefazione che germina laggiù, mostruosamente feconda. Per avvolgerli in una nube rombante ed infetta. Perchè infine *Fame* è il servo incatenato, Prometeo avvinto, Cristo vivo e crocifisso, e dalla liberazione dei figli

attende la sua stessa liberazione, si ripromette di tornar nuovamente *nella libera e santa circolazione universale.*

— *Domani*, egli dice, *la campana suonerà.* —

E rivolto al suo pubblico esecrabile, con un sibilo di serpente nella voce, chiudendo la seduta, mormora:

« *Essi in prigione; noi andremo al teatro. Cosa hanno ottenuto* (i miserabili) *con le loro maledizioni? Essi creperanno e noi li mangeremo, li mangeremo, li mangeremo* ».

Ma la rivolta prorompe, come un incendio. La campana d'allarme suona lugubre e ininterrotta nella notte fuligginosa e rossa di fiamme. La paura schiaccia al suolo i ricchi, raccolti nella loro rocca maldifesa. L'uragano devastatore mugola per le vie, come un toro folle. Il corno rauco della Morte strepita. La vita, in quel Campidoglio imbelle, si denuda e appare nella sua deformità grottesca, nella sua penosa e triste umanità. L'anima balza fuori da ogni corpo, visibile e tangibile, sotto i colpi della paura. Talora si riprofonda nella sostanza opaca della carne e si nasconde. Allora parla dietro quello schermo e la sua voce è falsa e consuetudinaria, come quella di un istrumento guasto, di un cieco uomo di tutti i giorni. Per questo, di tra il vortice dello spavento che fa turbinare tutti quegli spiriti nella sua spirale serpentina la quale si costringe sempre più sino a schiacciarli come negli anelli di un boa, echeggia di tanto in tanto qualche risata, eco d'intimo pianto, di nascosto dolore: — e la musica, come il balbettìo di un mentecatto dinanzi a un disastro, replica senza tregua sempre lo stesso waltzer insulso. Fuori è distruzione e sangue, bolgia smisurata

d'ombre che, col passo zoppo e soffice della belva, calpestano cadaveri e nere bocche contorte dall'agonia: è lo strepitante incendio che morde e divora ogni cosa; l'urlo selvaggio e ferino dei dannati che armati di clava abbattono ogni muraglia, fracassano ogni ostacolo, infrangono porte, rompono teste, spezzano le vertebre del mostro dominatore e infame: è tutta la campagna che muove, come la selva di Macbeth, verso la città. Giudicati e condannati ieri, i miserabili, i paria, i contadini, gli operai, giudicano e condannano oggi, e in nome della giustizia decapitano i giudici. Eppure, là dentro, quei ricchi senza mente, quegli stolti senza luce, si lusingano e s'ingannano, nelle pause del terrore: « *Non è rivoluzione: è rivolta. Non s'uccidono infatti donne e bambini* ». Giudicano i fatti alla stregua della loro miopia, tremebondi e divenuti dolci e pii sotto l'urto della minaccia.

Entra il professore e dice: *Mi hanno battuto! Perchè? Volevo toglier loro il pane? Ho sempre lavorato onestamente e non ho che questo, questo nero soprabito... Canaglia!* —

È la piccola angusta logica umana che, dinanzi all'augusta logica delle catastrofi, si sgretola e balza fuori alla luce nella sua miserabile sostanza. Che sa e che pensa questo innocente professore della Nemesi vigilante ed enigmatica come una sfinge, alta sui flutti della storia e della vita?

Ma un piccolo Ingegnere giunge fra questi sciagurati, che si sentono vittime nella gabbia; ove, essi lo sanno, la libera belva presto o tardi arriverà per conficcare i suoi artigli felini nelle loro spalle tremanti, e soffocare nelle rosse fauci ruggenti l'ultimo piagnu-

collo miserabile della carne che non si rassegna alla morte. Ha una gran fronte convessa, e un pensiero agile e pronto vi ricircola dentro, come una corrente elettrica; nella mente la scienza; le mani, esperte dei formidabili ordigni che distruggono peggio di una tempesta, con la precisione e con la sicurezza della necessità. Egli ha disposto un bombardamento della città. Cessi la paura. I suoi apparecchi di strage funzionano già, ingoiano vite umane, mozzano a metà il grido della rivolta scatenata fuori del suo antro. La sua astuzia ha seminato la discordia fra gli insorti: già Caino mena nelle loro file i suoi colpi alle spalle fraterne. Il corno della Morte riecheggia, lungo inflessibile minace. La distruzione rapida e sicura incomincia. La campana ondula. La plebe cade in acervi di cadaveri: coperto del lor sangue, il volto stanco, mortalmente pallido, coronato di ferro, balza ed entra finalmente, nell'acropoli dei ricchi, *re Fame*. Torna, servo schiavo disfatto cupo: Ei sa che il diritto è stato offeso e battuto dalla violenza: che i suoi figli son morti e muoiono, perchè la scienza e l'ingegno, fatti micidiali, cospirarono con l'iniquità; che l'uomo — non ostante il sacrifizio cruento, i mille cadaveri che mordono la terra insanguinata, la tortura, il delitto, il massacro, non ostante ogni sofferenza e ogni prepotenza — non ancora può, virgineo e purificato, irrompere nelle correnti feconde della vita universale: e che sul vertice di questa truce piramide sociale, ogni blocco della quale è saldato col sangue umano innocente, pulsa un infernale dio di smisurata potenza: l'oro.

A bassa voce mormora:

« *Essi giacciono tutti laggiù. E io sono il vostro servo* ».

Anche Wothan, nel *Ring*, afferma la sua rinuncia dolorosa dinanzi alla inflessibilità delle leggi fatali, e uccide il prediletto del suo cuore, il figlio Siegmund; strappa da sè la parte migliore della sua sostanza divina, l'umano palpito d'amore di Brünehilde e l'abbandona nell'aspro cerchio del fuoco: confessandosi servo e schiavo dell'iniqua giustizia.

Come ogni tragedia, questa di Andreieff ha la sua cátarsi; come ogni grande personaggio drammatico, *re Fame* sale dalla zona della realtà nel simbolo e afferma una sua verità inviolabile, la necessità del sacrificio utile, il fecondo germoglio di superiore umanità che sboccia dalla zolla sanguigna. Sul campo della Morte, ove giacciono i suoi figli, muti in una taciturna immobilità eterna, vigila in silenzio, ascoltando il borbottìo dei vincitori. Con quella ipocrisia, che è la natura degli uomini i quali non vivono a contatto con le verità superiori e con le fiere leggi della vita, essi pretendono di dolersi: — non l'hanno voluto dunque loro, i miserabili, il castigo sommario? Ma con l'occhio obliquo spiano il servo *re Fame*.

— *Avete fiducia in re Fame?*

— *Sì, ha compiuto onestamente il suo dovere.*

— *Ma è troppo cupo. Sono già due notti che resta lì e non ha pronunziato una sola parola...*

— *Ho inteso dire che egli voglia pronunziare un discorso.*

Cupezza paurosa, come quella di un vulcano, quando il suolo mugge di boati sotterranei e sordi, e sulla vetta si addensano nubi fulminee. Nel cuore di

questo eroe bollono torrenti di lava, franano enormi rocce, si divincolano fiamme predaci. Ma egli rompe il silenzio, padroneggiandosi, parlando a bassa voce. E afferma la iniqua verità dei fatti, coro stupendo, sintesi della tragedia.

« *Noi abbiamo cannoni, intelligenza, forza; che avete voi sventurate carogne?... Questa notte vi inghiottirà la Terra, e in questo luogo ove sarete seppelliti crescerà l'erba grassa con cui nutriremo le nostre bestie.* —

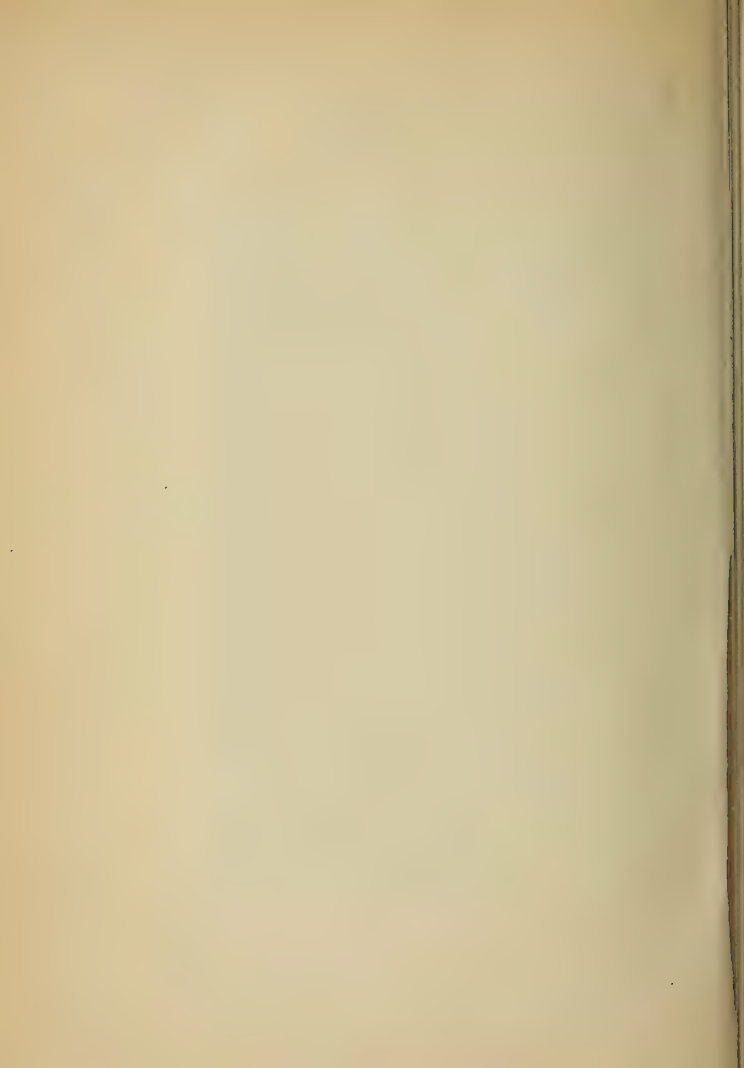
Ma la tenebra dell'avvenire sopra cui danzano i riflessi delle furiose ombre del passato, sembrano rompersi; quelle parole le tagliano come coltelli e mostrano, di là dalla nebbia immobile, chiari lembi del lontano trionfo. — *Noi abbiamo cannoni, intelligenza, forza.* Quando cannoni, forza, intelligenza saranno dominio dei paria, l'equilibrio umano si restaurerà, la vita terrestre palpiterà d'accordo col ritmo universo: e le iniquità saranno cancellate. I morti, anch'essi, lo sentono, lo intendono, lo sanno ora, come *re Fame,* orribilmente triste, indicibilmente radioso di speranze.

E di improvviso *sul campo dei morti s'ode un movimento confuso, un fremito, uno scricchiolar d'ossa rotte, un raspar sulla terra di unghie acute e morte... Sordo, lontano, come se uscisse dalle profondità della Terra, s'ode il mormorio di mille voci*:

— *Noi torneremo! Noi torneremo! Noi torneremo!*

Allora *re Fame* si trasfigura: e tutta l'anima sua s'avventa sulla dolce fronte dolorosa, palpita come un uragano di strage e di disastro nelle brevi esatte parole, gridate con minaccioso lieto selvaggio accento:

— *Avete udito? Essi torneranno. Torneranno. E guai ai vincitori.* —

Ora, mentre i vincitori fuggono ed egli, protendendo verso i fuggiaschi il suo corpo atletico, grida follemente esultando: *Presto, presto i morti si destano*, l'ultima linea della sua figura spirituale, sì complessa e perfetta, si determina; e la statua ci si immobilizza dinanzi, nel finale atteggiamento di gloria, di vittoria, di fede, con lo sguardo dell'antico Cristo che, sul monte del patibolo, si affisa nella osannata universa resurrezione.

IL GROTTESCO
NELL' INFERNO DI DANTE.

C'è nell'Inferno di Dante una intera sezione, la prima, quella degli incontinenti, dove predomina il tragico, il sublime, la grandiosità della passione in lotta eterna col fato immutabile, Dio. È l'Inferno di Francesca, la figura più alta e più ricca di umanità che per quei cinque cerchi si aggiri sospinta dalla bufera infernal che mai non resta. C'è un'altra sezione, la seconda, quella della *matta bestialità*, dei violenti, dove un alto senso di drammaticità predomina, pur non essendo tragico, se tragico ha da intendersi soltanto l'antagonismo fra la passione umana che si crede onnipotente e sente di voler vincere ogni ostacolo, e la rupe tenebrosa e infrangibile del Destino, immensurabilmente più forte e possente, incrollabile Himalaja, sopra le cui rocce vanno a spezzarsi i frangenti dell'Umanità. Farinata v'è fuori, ancora nel sublime, in quella zona di superior passione ond'ei leva la fronte come avesse lo Inferno in gran dispitto. Ed è il cerchio settimo, nei cui tre gironi piangono Alessandro e Dionisio immersi nel sangue della riviera bollente; Pier della Vigna nel tristo pruno della selva mesta; Brunetto Latini, Guido Guerra, il Tegghiajo, Jacopo Rusticucci nell'orribil sab-

bione. Una nobiltà di spiriti anima il poeta nella descrizione di codesto luogo infernale, straordinaria.

> Alle lor grida il mio Dottor s'attese
> Volse 'l viso ver me, e : ora aspetta,
> Disse, a costor si vuole esser cortese :
>
> E se non fosse il fuoco che saetta
> La natura del luogo io dicerei
> Che meglio stesse a te ch'a lor la fretta.

Ma, usciti dal settimo ed entrati nell'ottavo, in quello della frode, si nota subito un'atmosfera diversa, una ispirazione diversa, un'anima diversa nel poeta che scorge altre colpe, altre pene, altri spiriti.

> Nel fondo erano ignudi i peccatori :
> . . . .
> Di qua di là su per lo sasso tetro
> Vidi demon cornuti con gran ferze
> Che li battean crudelmente di retro...
>
> Ahi, come facean lor levar le berze
> Alle prime percosse ! e già nessuno
> Le seconde aspettava nè le terze.

È l'inferno della turpitudine, moralmente ; del grottesco, artisticamente.

Non che elementi grotteschi manchino o difettino nell'Inferno superiore. Basterebbe ricordare la mostruosa figura di Minos, o la rissosa di Cerbero, o Pluto dall'incomprensibile linguaggio :

> Pape Satan Pape Satan aleppe,

o il Minotauro bestiale, l'infamia di Creti *che fu concetta nella falsa vacca;* o la sozza immagine di froda, Gerione, dalla faccia d'un uomo giusto e dal fusto serpentino, armato fin alle ascelle di branche pelose, e il dorso e il petto e le coste dipinti di nodi e di rotelle. Ma è un grottesco più decorativo e di tradizione che sgorgato dall'alta fantasia dantesca: in quell'inferno c'è tale una serietà di propositi, tale una passione costretta nel cuore del peregrino fatale, tale una commossa febbre di dolore che non può in alcun modo accordarsi una concezione grottesca delle cose e delle persone con quell'uragano d'interiore ambascia onde al poeta sgorgano versi caldi come lava da un cratere. Bene a ragione il De Sanctis ebbe a notare cotali differenze tra l'alto e il basso inferno: dove a una differenza di peccato, e quindi a una differenza specifica di fantasmi intuiti dal poeta, corrisponde una differenza d'ispirazione. Le dieci bolge, dove la frode sconta in eterno la malizia e l'oblìo dell'amore che natura fa:

> Ipocrisia lusinghe e chi affattura
> Falsità ladroneggio e simonia,
> Ruffian baratti e simile lordura,

il cerchio di Taide e di Maestro Adamo, di Venedico Caccianimico e di Manto, di Giasone e di Simon Mago, di Maometto e di Bertram dal Bornio, dell'anzian di Santa Zita e di Michel Zanche, di Frate Gomita e di Ciampolo Navarrese, di Catalano e Loderingo, di Caifasso, di Vanni Fucci e di Pier da Medicina, di Griffolino e di Capocchio; il regno d'Alichino, di Calcabrina, di Cagnazzo, di Barbariccia, di Libicocco, di

Draghignazzo, di Ciriatto, di Graffiacane, di Farfarello, di Rubicante, sono l'assoluto impero del grottesco, che si rivela vuoi nella figura e nell'atteggiamento dei personaggi, vuoi nella pena cui essi son dannati, vuoi nel paesaggio in mezzo al quale sono fissati dall'eterna potenza dell'arte.

Bene a proposito osserva sempre il De Sanctis la corrispondenza tra l'imagine di bruttura rappresentata e la espressione, la ispirazione e la degradazione morale dei personaggi. Uomini come Ciampolo di Navarra, o come i due frati gaudenti, non potevano esser rappresentati nella nobile lineazione onde furono per esempio Farinata o i due cognati. Lo spirito dantesco, in tanto in quanto concepiva l'abbiezione morale e spirituale dei suoi individui, adattava l'arte ad essi, con una risonanza straordinaria, poichè la sincerità della sua ispirazione non consentiva diversamente. Il ruffiano, l'adulatore, il simoniaco, l'indovino imbroglione, il barattiere canaglia, l'ipocrita infame, il ladro vile, il consigliere di frode impostore, il seminatore di scisma interessato, il falsario ontoso e cinico, troppo commuovevano a ribrezzo l'anima del Poeta diritta come una sbarra di ferro, troppo suscitavano in lui lo schifo che la degradazione sollevava nel suo spirito a simiglianza di ondate di fango. Potea dunque seriamente trattarli codesti suoi personaggi di ciechi occhi, di obliquo cuore, di bocca fraudolenta? La sua altezza morale ne disdegnava il contatto, sicchè nasceva fatalmente in lui lo sprezzo, infuso di scherno, onde noi ci sentiamo pieni al cospetto delle più laide turpitudini umane. Tale la colpa, dunque, tale la pena; e tali la colpa e la pena tali la ispirazione e la espressione. Meravigliosa cor-

rispondenza. Se nonchè altro è lo scherno sarcastico altro lo sprezzo onde Dante copre da uomo superiore questo suo mondo di malizia degradante. Potrà egli gridare, più tardi, ascendendo la grotta dell'antipurgatorio, in cospetto a Sordello mantovano:

> Ahi, serva Italia di dolore ostello!

ironia fierissima; e continuar in una invettiva che fa pensare a Isaia e a Daniele. Ma l'Italia lì conosce la realtà come lui, Dante; la sua bassezza; ha, sebbene offuscato, un ideale, che certo è quello stesso onde si irraggia e sfolgora l'anima del poeta: può avvertire pertanto il contrasto fra la realtà e l'ideale, e redimersi, arrossire, prostrarsi in un pentimento sincero, divampare improvvisamente in una febbre eroica. Ma quale sarebbe stato il valore della ironia qui, in mezzo a codesti maiali umani che s'imbragarono nel vizio e vi si distesero come in un letto soffice? Incoerenza, mancanza di ispirazione, un mondo mal visto, una intuizione fallace, illusoria, senza risonanze: arte tribunizia. Esplose invece lo scherno che degradò a scherzo, lo schifo che s'espresse nella canzonatura e nelle più basse forme del comico. Per entro questo mondo comico, nascono caricature immonde, fumide e sanguinose, immagini deformate, difformità spaventevoli e obbrobriose, che ricordano il mosaico e l'architettura ornamentale del tempo.

> E quel frustato celar si credette
> Bassando il viso, ma poco gli valse;
> Ch'io dissi: O tu cui l'occhio a terra gette,

Se le fazion che porti non son false
Venedico se' tu Caccianimico:
Ma che ti mena a sì pungenti salse?

E il lenone confessa:

Io fui colui che la Ghisolabella
Condussi a far la voglia del Marchese,
Come che suoni la sconcia novella.
. . . .

Siamo al primo gradino: grottesco non ancora, sdegno piuttosto, nella ispirazione, sebbene codesti dannati ignudi e sferzati da diavoli immondi siano già una figurazione grottesca promossa dalla offesa interezza morale del poeta che ficca l'occhio su tanta immondizia umana. Ma come dalla prima bolgia ci affacciamo nella seconda, i caratteri grotteschi s'intensificano, sia nei personaggi, sia nell'ambiente, sia nella pena.

Quindi sentimmo gente che si *nicchia*
Nell'altra bolgia e *che col muso sbuffa*
e sè medesma con le palme picchia.

Gente dunque che come la partoriente geme nella doglie ultime, e sbuffa traendo il muso fuori dello sterco, come il porco dal fango.

Le ripe eran *grommate* d'una muffa
Per l'alito di giù che vi s'appasta
Che con gli occhi e col naso facea suffa
. . . .
. . . . giù nel fosso
Vidi gente attuffata in uno sterco
Che dagli uman privati parea mosso.

In una fogna dunque, fra escrementi di perfido odore, le carni impomatate della rea manteca, la faccia sudicia, la testa incappellata di putridume.

> E mentre ch'io laggiù con l'occhio cerco
> *Vidi un col capo sì di merda lordo*
> *Che non parea s'era laico o cherco.*

Quest'ultimo verso è rovente d'ironia compressa: tutta la immagine è la più sanguinosa caricatura; l'ambiente, uno sprofosso infernalmente schifoso; l'anima dannata, la più sconcia e ridicola marionetta, i cui gesti la cui parola depongono della sua incalcolabile miseria. Alessio Interminei da Lucca sgrida il poeta, di laggiù:

> . . . perchè se' tu sì ingordo
> Di riguardar più me che gli altri brutti?

Perchè ti riconosco, dice Dante:

> Ed egli allor, *battendosi la zucca*:
> Quaggiù m'hanno sommerso le lusinghe
> ond'io non ebbi mai la lingua stucca.

Quel *battendosi la zucca*, ci cava un infrenabile moto di riso che si spegne subito, poichè lo schifo sovrasta alla beffa e alla caricatura, e sentiamo come il poeta provò il bisogno di non più curarsi di lui, di guardare e passare. Nove versi seguono difatti, prima che il canto si concluda, e son dedicati ad altri, a Taide,

> *. . . . sozza scapigliata fante*
> *Che là si graffia con l'unghie merdose.*

Ancora, e la caricatura s'accentua, il grottesco s'intensifica, la lineazione si sforza in curiosi intrichi di mostri innaturali. La terza bolgia è quella dei simoniaci. Le due pareti e il fondo sono foracchiati: da ciascun foro esce un paio di gambe:

> Fuor della bocca a ciascun soperchiava
> D'un peccator li piedi, e delle gambe
> Infino al grosso, e l'altro dentro stava.

Questa è statica: vediamo la vita, la dinamica, l'atto:

> Le piante erano a tutti accese intrambe
> Perchè sì forte guizzavan le giunte
> Che spezzate averian ritorte e strambe.

Confitti come pali, capovolti, i peccatori stanno temporaneamente così, fino a che non sprofondino giù in basso, sotto il foro, quando precipiti nella bolgia un altro peccatore che prenda il loro posto. Immaginazione questa di stupendo grottesco, dove il riso non ci ha che fare, perchè il meraviglioso assorbe la nostra attenzione e il pensiero riman sospeso in un'attesa stuporosa. Certo qualcosa ha da accadere in mezzo a quella tremenda bolgia simile in parte a una Chiesa diabolica, in parte a un anfiteatro anatomico, dove il puzzo di carne arsa soffoca il respiro, e una luce rossastra sbatte i suoi riflessi lugubri sugli stinchi, convulsi in una danza di follìa nell'aria. E Dante s'avvicina a uno

> .... che si piangeva con la zanca.

È Nicolò III.

Io stavo come il frate che confessa
Lo perfido assassin, che poi ch'è fitto,
Richiama lui, perchè la morte cessa;

Ed ei gridò: Sei tu già costì ritto,
Sei tu già costì ritto, Bonifazio,
Di parecchi anni mi mentì lo scritto.

Il tortuoso Orsini, sì oculato e vigile in vita, s'inganna: non è ancora il papa d'Anagni, con le mani rosse di sangue fiorentino. È Dante, il viaggiatore strano sulla cui sorte vigilano tre donne benedette.

Allor Virgilio disse: Dilli tosto:
Non son colui non son colui che credi;
Ed io risposi come a me fu imposto

Per che lo spirto tutti storse i piedi;
Poi, *sospirando, e con voce di pianto,*
Mi disse: Dunque, che a me richiedi?

Storse i piedi, disingannato; ed è come una smorfia della bocca amara, alla quale non possiamo non sorridere: e sospira, e con voce di pianto, dispettosa, brontola a Dante cosa voglia da lui, in quel luogo. E quella voce di pianto dispettosa è tale che aggiunge alla comicità, creata già dalla presente immagine, un potente rilievo di beffa e di caricatura, se è vero che il comico e la caricatura risultano anche da un dissidio fra la situazione e il sentimento del personaggio, tra l'essere e il volere.

La quarta bolgia è degli indovini.

E vidi gente per lo vallon fondo
Venir tacendo e lacrimando al passo
Che fanno le letane in questo mondo.

Una processione di persone in lacrime, la quale procede a passi radi e lenti. Ma come difformate quelle ombre, come mostruose!

Come 'l viso mi scese in lor più basso
Mirabilmente apparve esser travolto
Ciascun dal mento al principio del casso :

Che dalle reni era tornato il volto,
Ed indietro venir gli convenia
Perchè 'l veder dinanzi era lor tolto.

La faccia ha girato sul suo asse, s'è immobilizzata dalla parte delle spalle : la nuca dalla parte anteriore. Camminano, sì, ma a ritroso. Orribili gli uomini; più orribili le femine :

E quella, che ricuopre le mammelle,
Che tu non vedi, con le trecce sciolte,
E ha di là ogni pilosa pelle

Manto fu . . . .

La scultura medievale ha di siffatti grotteschi, la cui potenza raggiunge qui in Dante un rilievo eterno e basaltico, di formidabile orrore. Nè Callot, nè S. Rosa ebbero tanta violenza intuitiva, quando l'uno e l'altro rappresentavano gli spaventosi diavoli delle tentazioni di S. Antonio. E di diavoli è piena la bolgia quinta. Quivi i barattieri sono immersi in una pegola spessa che invischia la ripa d'ogni parte, e, per divino prodigio, la pegola bolle, sebbene manchi ogni fiamma

sotto e d'attorno. Giunge un demonio con l'omero carcato d'un peccatore e lo getta nel fango.

> Quei s'attuffò, e tornò su convolto;
> Ma i demon che del ponte avean coverchio
> Gridar: *Qui non ha luogo il Santo Volto*
>
> . . . .
>
> Poi l'addentar con più di cento raffi:
> Disser: *Coverto convien che qui balli*
> *Sì che se puoi nascosamente accaffi,*
>
> *Non altrimenti, i cuochi ai lor vassalli*
> *Fanno attuffare in mezzo a la caldaia*
> *La carne cogli uncin, perchè non galli.*

L'intenzione schernevole è in ogni parola, nel giro della frase, nella immagine del Santo Volto, del *convien che nascosto qui balli,* dei guatteri che attuffano la carne nella caldaia con enormi uncini. Son codesti demoni che accompagneranno i due viaggiatori, tessendo loro un inganno, fuor della bolgia quinta, nella sesta.

> Tratti avanti Alichino e Calcabrina,
> Cominciò egli a dire, e tu Cagnazzo
> E Barbariccia guidi la decina.
>
> Libicocco vegna oltre, e Draghignazzo
> Ciriatto sannuto e Graffiacane
> e Farfarello e Rubicante pazzo.

Si mettono in cammino tutti.

> Per l'argine sinistro volta dienno;
> Ma prima avea ciascun la lingua stretta
> Coi denti verso lor duca per cenno,
>
> Ed egli avea del cul fatto trombetta.

Il segnale canagliesco fatto da codeste sconcie e turpi figure di diavoli conferisce un carattere potente ad esse e le individua meglio che ogni altro gesto o parola, sì che esse ci rimangono, cornute o sannute, con le flessili code animalesche, scolpite nella fantasia come nel bronzo: e l'atmosfera per entro cui esse son calate è quella appunto del grottesco, del deforme cioè e del mostruoso.

Ma vediamo i barattieri:

> E come all'orlo dell'acqua d'un fosso
> Stan lì ranocchi pur col muso fuori,
> Sì che celano i piedi e l'altro grosso;
>
> Sì stavan d'ogni parte i peccatori.

I diavoli ne afferrano uno: è Ciampolo:

> E Graffiacan.......
> Gli arronciglìò le impegolate chiome
> E trassel su, che mi parve una lontra,

Tanto era nero.

> E Ciriatto, a cui di bocca uscìa
> D'ogni parte una sanna come a porco
> Gli fe' sentir come l'una sdrucia.
>
> Tra male gatte era venuto il sorco.

E il *sorco,* che avea laccioli a gran dovizia, promette ai diavoli che sufolerà, secondo il segnale convenuto, per far venire a galla, per uno che egli è, sette dannati: i diavoli avranno di che sbizzarrirsi a martoriarli. Ognuno sa che Ciampolo con questo stratagemma riesce

a fuggire e si tuffa nella pece con un salto disperato, liberandosi dai demoni.

Lo Navarrese ben suo tempo colse,
Fermò le piante a terra, ed in un punto
Saltò e dal proposto lor si sciolse.

Di che ciascun di colpa fu compunto,
Ma quei più che cagion fu del difetto;
Però si mosse e gridò: Tu sei giunto.

Ma poco i valse ché l'ale al sospetto
Non potero avanzar: quegli andò sotto
E quei drizzò, volando, suso il petto.

. . . .

Irato Calcabrina della buffa
Volando dietro gli tenne, invaghito
Che quei campasse, per aver la zuffa.

E come 'l barattier fu disparito
Così volse gli artigli al suo compagno
E fu con lui sovra il fosso ghermito.

Ma l'altro fu bene sparvier grifagno
Ad artigliar ben lui, e amendue
Cadder nel mezzo del bollente stagno.

Lo caldo sghermidor subito fue:
Ma però di levarsi era niente,
Sì aveano invischiate l'ale sue.

La rissa, l'inganno teso dal dannato, la rabbia dei demoni, e il piombar che ambedue fanno nella pece, son qui fatti espressi con una icastica potente, e con una comicità piena di triviale. La farsa d'ogni tempo si valse della scena di percosse come d'un elemento di riso irrefrenabile, ma più ancora di quella fonte di

ridicolo che consiste nel far ricadere sul carnefice la pena ch'egli stesso vuole infliggere al paziente. Nella farsa inglese Punch, condannato a morte, sale il patibolo, e tanto fa lo sciocco che il carnefice è costretto a insegnargli come debba infilare il capo nel nodo scorsoio, mettendocelo lui stesso. Punch, rapido come un gatto, s'afferra ai piedi del valentuomo e lo strangola: poi si dà alla fuga. È un riso che scaturisce dall'improvviso risolversi degli eventi in modo tutt'affatto diverso dall'aspettazione, e dallo spettacolo della furberia vittoriosa sul buon senso ignaro e impreparato. Far ricadere sugli altri quel che altri prepara per noi, di danno e di male, sì che l'imbarazzo più grave avviluppi l'ingannatore o il più forte, è un motivo comico vetustissimo: qui rinnovato da Dante nella scena riferita. Veder colui che sembra inattingibile dal dolore e dallo spasimo contorcersi e rimaner nella morsa, impotente a liberarsi, con la bocca torta a un gemito di spasimo, suscita bene il riso, se colui è di sua natura antipatico e odioso, per la soddisfazione che il nostro sentimento morale e sociale ne riceve. E s'egli è un demonio, tanto meglio, massime uno di questi ceffi stravolti che s'agitano nelle panie bollenti.

Una mascherata malinconica e sconcia sono gli ipocriti nella sesta bolgia.

> Laggiù trovammo una gente dipinta
> Che giva intorno assai con lenti passi,
> Piangendo, e nel sembiante stanca e vinta.
>
> Egli avean cappe con cappucci bassi
> Dinanzi agli occhi, fatte della taglia
> Che per li monaci in Cologna fassi.

Di fuor dorate son sì ch'egli abbaglia;
Ma dentro tutte piombo e gravi tanto
Che Federigo le mettea di paglia.

Quivi, steso a terra e crocefisso, sta Caifasso.

. . . agli occhi mi corse
Un crocefisso a terra con tre pali.

Quando mi vide tutto si distorse,
Soffiando nella barba co' sospiri . . .

Versi questi che non hanno bisogno di commento, sì essi sono nella loro musicalità, nella loro espressione, vivi: e Caifasso là disteso, sul quale tutti passano in eterno con i piedi pesanti, che si *distorce e soffia nella barba,* sospirando d'ira, di sdegno, di rancore, di malcontenuta rabbia, è proprio pel contrasto tra il sentimento che lo agita e la necessità che lo inchioda, egli vile e malvagio, comico: per la mostruosità, grottesco. E assolutamente grotteschi per la miserabile figura che non desta alcuna pietà, per le strane ornamentazioni serpentine onde sono aggravati, paiono i ladri.

Tra questa cruda e tristissima copia
Correvan genti nude e spaventate,
Senza sperar pertugio o elitropia.

Con serpi le man dietro avean legate:
Quelle ficcavan per le ren la coda
E 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate.

Non così Ulisse e Diomede, non così Guido da Montefeltro, e il suo nero cherubino.

. . . . ma un de' neri cherubini
Gli disse: Nol portar, non mi far torto.
Venir se ne dee giù tra' miei meschini.

. . . .

Ch'assolver non si può chi non si pente
Nè pentere e volere insieme puossi
Per la contraddizion che nol consente.

O me dolente, come mi riscossi
Quando mi prese, dicendomi: Forse
Tu non pensavi ch'io loico fossi!

È l'antenato di Mefistofele, dice bene a ragion Francesco De Sanctis.

Ma dove il grottesco è profuso a piene mani si è nella bolgia nona, quella dei seminatori di scandali e di scismi. È una bolgia di piaghe, di sangue, di membra forate e mozze, di capi tronchi, di pance spaccate, di strozze nudate, di fronti guerciate e grommanti di sanie, di mani fendute.

Già veggia per mezzul perdere, o lulla,
Com'i vidi un così non si pertugia
Rotto dal mento insin dove si trulla.

Tra le gambe pendevan le minugia;
La corata pareva e 'l tristo sacco,
Che merda fa di quel che si trangugia.

È Maometto. E non ci fa spavento. Altro modo doveva tener Dante per terrorizzarci: ci fa schifo, caso mai, o ridere, tenendocene a distanza. È pertugiato come una botte sfondata e sconnessa, dal mento al deretano: *infin dove si trulla,* si spetezza. Un obbrobrio di carne ignobile, un pezzo da beccaio. Non pertanto esso non ci ripugna. Il perchè sta in quella *botte,* ter-

mine di comparazione, in quel limite, *dove si trulla.* Dante ci si è spassato per quanto la sua rettitudine poteva consentirglielo, per quanto il suo sentimento di nobiltà umana glie lo permetteva. Ma non è tutto: la ferita abbominevole si dilacca: le budella gli sciabordano fra le cosce, e tutte le interiora son visibili e il sacco, ove la putredine fermenta, si gonfia sotto gli occhi dello spettatore, gravido di sporca materia. Ciò tutto non è tragico, nè altro: è grottesco: è l'estrema degradazione del comico. Se l'alto senso di elevazione dantesca mancasse, sarebbe porco.

Ma c'è ancora un altro

> . . . che forata avea la gola,
> E tronco 'l naso infin sotto le ciglia
> E non avea ma' che un'orecchia sola:

Pier da Medicina: caricatura oscena, grugno senza naso, senza un'orecchia, sanguinoso, la gola spaccata.

E un altro:

> . . . . . ch'avea l'una e l'altra man mozza,

il quale, levando i moncherini per l'aurea fosca

> sì che 'l sangue facea la faccia sozza,

se ne va, in seguito alle parole di Dante

> . . . come persona trista e matta.

E un altro ancora: Bertram dal Bornio: un busto senza capo:

E il capo tronco tenea per le chiome,
Pesol con mano a guisa di lanterna,
E quel mirava noi, e dicea: O me!

Il grottesco qui dilegua e si scioglie: resta l'orribile; la pietà di nuovo s'insinua nei cuori, il pianto sta sulle ciglia.

Ma come osceni i falsari!

Io vidi duo sedere a sè appoggiati,
Come a scaldar si poggia tegghia a tegghia,
Dal capo a' piè di schianze maculati.

Una specie di trista rogna li corrode, li esaspera, li martira nelle carni divorate. Ed essi si grattano con furia spaventevole, disperatamente.

E non vidi giammai menare stregghia
A ragazzo aspettato da signorso
Nè da colui che mal volentier vegghia,

Come ciascun menava spesso il morso
Dell'unghie sovra sè per la gran rabbia
Del pizzicor, che non ha più soccorso.

E sì traevan giù l'unghie la scabbia
Come coltel di scardova le scaglie
O d'altro pesce che più larghe l'abbia.

Anche qui la pietà è esclusa. Ognuno dei versi che ho riferito è una beffa. Non è possibile attardarsi troppo nella descrizione di uno spettacolo di dolore, quando noi ne siamo profondamente commossi. Se Dante avesse provato pena, rammarico, pietà, si sarebbe espresso con una frase soltanto, risonante di vibrazioni sentimentali. Qui c'è l'artista che si indugia sensualmente nella sua visione e l'analizza, la stilizza, la esa-

gera musicalmente, sì che ogni verso è una meraviglia d'onomatopea. La pena cui Griffolino e Capocchio, i due poggiati come tegghia a tegghia, l'uno all'altro, è poi sì vile, sì bassa, sì laida che appare una delle meno atte a commuovere : la piaga crostosa e pruriginosa. Ridere tuttavia non fanno, ma caricature formidabili son veramente, prive di echi emotivi, disegni stupendi d'una superba trivialità. Sono mostri, e pertanto grotteschi ; e, come grotteschi, appunto incapaci di turbarci.

Egualmente fuso è Maestro Adamo :

> Io vidi un fatto a guisa di liuto
> Pur ch'egli avesse avuto l'anguinaia
> Tronca dal lato che l'uomo ha forcuto.
>
> La grave idropisia che sì dispaia
> Le membra con l'umor, che mal converte,
> Che 'l viso non risponde alla ventraia,
>
> Faceva lui tener le labbra aperte,
> Come l'etico fa, che per la sete
> l'un verso 'l mento e l'altro in su riverte.

Anche qui : se una pietà qualunque avesse agitato Dante, l'espressione sarebbe stata ben altra. Può un idropico con la sua sconcia deformazione farci doler l'anima : ma allora, se io lo descrivo, non penso nè anche da lontano simile al liuto cui posso rassomigliarlo ; nè parlo di *anguinaia* o di *ventraia* : parole che, a parte la loro significazione, con lo stesso suono inducono immagini tutt'altro che emotive. Codesta figura panciona e pettorilla più tardi si letica a pugni e a male parole con Sinon greco di Troia, un mariuolo accosciato lì presso, fumante per febbre, come man bagnata il verno. E codesta rissa integra ancor meglio il valore

estetico di Maestro Adamo, turpiloquace come una lavandaia, rissoso come un cane.

Fin qui il grottesco o nell'ornamentazione o nel comico degradato: dove il grottesco appar come immanità, mostruosità spaventevole, è nel pozzo dei giganti, nella stessa faccia triforme di Lucifero, incastrato come un tappo nell'estremo forame dell'Inferno, simulante il collo d'una bottiglia ciclopica. E questo grottesco, di carattere assolutamente medievale, è quello stesso dei mostri a principio ricordati: Minos, Cerbero, Pluto, il Minotauro.

IL LIBRO.

S'è visto in un precedente studio (1) quello che la letteratura italiana contemporanea rappresenti di attivo e di vitale: e al lettore attento non può essere sfuggito quanto ripetutamente sono andato notando: che la produzione artistica, sebbene abondevole, non è così fondamentale e universale nel contenuto, e così piena nella forma, da rappresentare un valore significativo e duraturo nella storia. È letteratura che brancola ancora tra indirizzi contradditorî e disparati, poichè scrittori di vigoria fantastica non trascurabile non riuscirono ancora a mettersi all'unisono con la cultura nuova. S'è notato difatti un disequilibrio tra letteratura e cultura, il quale deve attribuirsi sopra tutto al fatto che questa venne improvvisamente e rapidamente avvalorandosi, mentre quella, colpita da una specie d'inerzia, rimase a vagabondare in un territorio già signoreggiato dagli stranieri o dai nostri passati. Gli scrittori si trovarono improvvisamente superati dagli studiosi e non fecero uno sforzo per raggiungere il livello di questi: restarono a dire o a ridir cose comuni o già dette. In ogni modo non afferrarono quell'universale mondo d'idee che la filosofia e la critica

(1) *Il Mantello d'Arlecchino.*

facevan chiaro dinanzi ai nostri intelletti e, poco persuasi, o incuriosi che la grande arte ha bisogno di un grande ideale, perseverarono nella frammentaria o nella minuscola indagine di problemi o di fatti troppo personali o troppo speciali, sì che non assursero mai alla umanità del Manzoni o del Leopardi. Tuttavia D'Annunzio e Verga s'adeguarono per vie diverse al grande passato e superarono — non occorre dimostrarlo — in umanità lo stesso Carducci.

Ora, a chi osservi la produzione libraria odierna verrà fatto di trovare una riprova di quanto ho detto. Lamentarono taluni — a spiegar la deficienza di fortuna cui soggiace il libro — una avarizia nel pubblico troppo indifferente alla letteratura così detta *amena*. E addussero, a motivazione di ciò, chi la diffusione del giornale o della rivista, chi anche la febrile vita moderna fatta più d'affari di commerci d'industrie che di arte. Non mancò chi pensasse ai danni indotti dalle importate letterature straniere, come se queste avessero avuto potere d'abbassare il valore della indigena, qualora ce ne fosse stato. E pochi soltanto, giungendo al vivo della piaga col proprio specillo, s'accorsero che la vera cagione risiedeva invece nella stupidezza di gran parte della nostra letteratura — poesia e romanzo —; stupidezza che impedisce a persone veramente colte, le quali non ignorano nè i grandi problemi nè le grandi questioni della vita moderna, di trovar degno pascolo e soddisfazione alle loro fantasie in quelle limpide sì ma scipite opere d'arte. In verità questa a me sembra sopratutto la vera causa della diminuita produzione fortunata, e della dispregiata letteratura contemporanea. Il pubblico dei lettori vuol

essere ben separato in due classi fondamentali : quella degli intellettuali e quella dei semplici. Questa legge solo quei libri che le son confacenti : romanzi d'appendice e d'avventura : Saverio di Montépin e Carolina Invernizio; quella, o studia seriamente o legge libri di valore sostanziale, che alimentino la vitalità dello spirito e ne sodisfino gli alti bisogni. Goethe o Shelley, Hugo o Heine, Dostojewski o Andreieff, Zola o Maupassant, Verlaine o Laforgue, sono autori che essa preferisce ai molti De Amicis nostri. E poichè, senza la più piccola ombra di spregio, gran parte dei nostri libri somigliano, quale più quale meno, all'opera del Capitan cortese : così essi non hanno fortuna, poichè non servono nè al grosso pubblico nè alla *élite*.

S'è lamentata la resistenza e la coalizione degli editori contro gli autori. A torto. Dal 1880 ad oggi, da ciascun editore s'è fatto il possibile per mettere in evidenza questo o quel romanziere, questo o quel poeta : vanamente : perchè o la promessa del grande scrittore avvenire ha fallito o il pubblico, dinanzi alla pretesa affermazione, è rimasto freddo. I libri del poeta o del romanziere son restati nella vetrina, invenduti, e finirono nei depositi di libreria come carta vecchia. Non può davvero rimproverarsi nulla sotto questo punto di vista agli editori. Appena uno d'essi ha fiutato il giovane ingegnoso e promettente, lo ha fatto suo, lo ha incoraggiato, anche a costo di rimetterci, di fallire in una impresa di migliaia di lire. Per questo appunto — giacchè pochi sono gli scrittori eccellenti — D'Annunzio, Verga, Capuana, Pirandello, Fogazzaro, Graf e qualche altro — pochi sono i grandi editori che possano dirsi i padrini dei nostri poeti o dei

nostri romanzieri. Sono molti invece quelli che diffondono con alacre intensità la cultura e s'affermano benemeriti della civiltà contemporanea per coraggiosa intrapresa, nobiltà d'intenti e acume degnissimo.

C'è, per esempio, il FORMIGGINI di Genova: editore che ha una impronta personalissima, un singolarissimo gusto tecnico, una cultura superiore. Anche egli ha vagheggiato e in parte ha attuato una collezione di poeti italiani contemporanei. Ne sono usciti di codesta collezione tre volumi: uno di Francesco Chiesa, uno di Francesco Pastonchi, uno di Luigi Pirandello. Ma che sono essi? Povera cosa, in verità, a parte quello del Pirandello. Il Formiggini ha messo in atto tutte le sue doti di artista per rendere le edizioni accessibili e simpatiche ed eleganti; ma purtroppo il contenuto poetico di due dei tre volumi mal corrisponde alla veste libraria. E non credo che il Formiggini continuerà nella impresa felicemente, a meno che non sia più esigente nella scelta dei libri offertigli. Invece, per una collezione di poesia moderna, vedete quante altre collezioni egli non ci offre veramente utili e magnifiche sotto ogni riguardo. Ci sono i *Profili* cui hanno collaborato i migliori studiosi italiani: stupendi elzeviri fregiati e illustrati, non aridi riassunti biografici, ma suggestive rievocazioni. C'è una Biblioteca di filosofia e di pedagogia, di cui fa parte quell'aureo libro di Emilia Santamaria Formiggini che è la *Psicologia del fanciullo normale e anormale*: e c'è una Biblioteca filosofica e letteraria a cui hanno collaborato, per esempio, uomini come Vittorio Lugli; una *Biblioteca di varia cultura* fregiata di nomi come quello di Salvatore Minocchi; una biblioteca in corso di pubblicazione: *Classici del ridere*, che secondo me è

quanto di meglio poteva suggerire l'intuito geniale al-l'editore, e quanto di più necessitava all'Italia, così ignorante in fatto di letteratura comica, non nostrana soltanto, ma universale. Chè il Formiggini si ripromette di pubblicare un'*Antologia di Merlin Cocai*, un'*Antologia di Luciano*, le *novelle del Fortini*, le *favole di La Fontaine*, *Les contes drôlatiques di Balzac*, l'*Asino d'oro di Apuleio*, le *Novelle del Firenzuola*, il *Tassoni minore*, *Rabelais*, affidando a studiosi come Emilio Bodrero, Massimo Bontempelli, Giosuè Borsi, Francesco Chiesa, Ettore Cozzani, Giuseppe Lipparini, A. Lumbroso, Giovanni Nascimbeni, Silvio Spaventa Filippi, Giovanni Vacca, l'edizione di ciascun volume: e già ha pubblicato il *Satiricon* di Petronio, tradotto stupendamente e decorato con legni originali da Gino Barbieri; e quella mgnifica edizione della *Secchia rapita*, che fu curata da Giorgio Rossi, la quale non è chi non conosca. Una collezione, questa dei *Classici del ridere*, di cui si sentiva il bisogno impellente, poichè presso di noi in verità pochi son quelli che hanno letto da capo a fondo il *Baldus* o conoscono direttamente il *Gargantua* e il *Pantagruel*. Forse avverrà per opera del Formiggini che l'Italia acquisterà una più seria conoscenza della letteratura comica e ne rifletterà meglio i problemi e forse ne intensificherà la scarsa produzione, perchè no?, lacrimevole d'oggi.

Ma il Formiggini non è il solo grande e lodevole editore animato di spiriti innovatori. C'è il CARABBA, degno di tutti gli encomi, la cui casa è fra le prime di Italia: il Carabba che di letteratura odierna non pubblica un rigo. Vale a dire, è un editore della cultura più che della letteratura, non ostante che sia stato il

primo, nel 1880, a pubblicare il *Primo Vere* di D'Annunzio, dando così il battesimo di gloria al futuro grande poeta. Lo storico che ritesserà le fila della nostra civiltà e della nostra cultura, non potrà dimenticare, fra gli editori che più diedero opera all'incremento del sapere, il Carabba. La *Collezione degli Scrittori nostri*, diretta dal Papini; la *Collezione di antichi e moderni*, diretta dal Borgese, dove sono apparse ottime traduzioni di capolavori ignorati, come per esempio, la *Vita dell'Uomo* di Leonida Andreieff; l'altra: *L'Italia negli scrittori stranieri*, affidata al Rabizzani; la *Cultura dell'Anima* che il Papini con sapiente scelta nutrisce dei migliori testi filosofici per lo più ignoti o trascurati, e la collezione *I Santi nella Vita e nell'Arte* — sono di una incalcolabile utilità, tanto più che per la seria concezione del Carabba ognuna di esse è affidata a un uomo di competenza indiscussa (ho citato il Borgese, il Rabizzani, il Papini, e bisogna ricordare accanto ad essi con molta lode il Ciampoli e il Prezzolini): le traduzioni son condotte di sull'originale direttamente: la stampa è accuratissima, sì che raramente vien fatto d'incontrarsi in quegli errori tipografici così dannosi e così nocivi nella lettura di un testo.

Per questo intendimento il Carabba va associato al Laterza di Bari, editore che è nel centro più importante del Mezzogiorno dopo Napoli. Anche il Laterza nulla pubblica che non sia opera culturale. Ebbe dal 1901 in poi una importanza di prim'ordine, se si pensa che da esso è partito quel moto di rinnovamento della cultura filosofica e letteraria che fa capo a Benedetto Croce: poichè esso pubblica *la Critica* ed ha pubblicato i tre volumi della *Filosofia dello spirito*.

I *Classici della filosofia moderna*, collezione diretta dal Croce e dal Gentile; i *Filosofi antichi e medievali* (testi i più significativi) curati dal Gentile; gli *Scrittori d'Italia*, monumentale collezione di seicento volumi criticamente editi e di cui in poco più di due anni già 50 ne sono stati dati in luce — un vero *corpus* degli scrittori italiani, tal quale non si possiede per nessun'altra letteratura;— la *Biblioteca di cultura moderna* (critica, filosofia, letteratura) di cui si hanno già settanta volumi; l'altra degli *Scrittori stranieri*, diretta dal Manacorda; la *Collezione scolastica*, iniziata col *Breviario d'estetica crociana*; i testi di filosofia per i licei: son tutte raccolte che segnano nella storia della cultura contemporanea un bisogno di sapere e una collaborazione da parte del Laterza quanto mai encomiabile.

Ci sono, in Italia, fra i più insigni editori, il Bocca, l'Hoepli, il Barbèra, il Bemporad, il Lapi, il Lemonnier, il Paravia, che hanno una prodigiosa operosità e lasciano uscire dalle loro officine eleganti ed accurate edizioni. Or bene, nessuno di questi editori principi, fatta eccezione di Hoepli e del Bemporad, pubblica opere di bella letteratura. Il PARAVIA s'è specializzato in opere scolastiche, e così il BEMPORAD di Firenze, casa derivata dalle antiche e sane tradizioni di lavoro della Ditta PAGGI, che superando il Paravia stesso, in poco tempo s'è affermata come una delle Case editrici più importanti d'Italia. Ricordo, oltre la *Biblioteca scolastica* e la *Biblioteca azzurra*, un cumulo inverosimile di *libri di varia letteratura*, spesso fregiati di artistiche illustrazioni. Il LEMONNIER ha raccolte e biblioteche insigni, come quella dei *Classici italiani*, quella

critica, la *nazionale economica*, la magnifica collezione in 8° di opere critiche, e della quale fa parte l'edizione che Pio Rajna diede finalmente all'Italia, criticamente condotta, del *De Vulgari eloquentia*. Il LAPI da cui sono usciti ben 100 volumi della ristampa dei *Rerum italicarum scriptores*, dà opera sopratutto alla *Collezione dei classici latini e greci*, alla *Biblioteca scientifica* e alle molte altre opere fuor di collezione di carattere scientifico e letterario. Il BOCCA ha pur esso una ricca raccolta di opere scientifiche, la *Biblioteca di Scienze moderne*, una vasta collezione di studi giuridici, sociali, di storia, di archeologia, di filosofia, di medicina, ecc., ed è anch'esso un editore, fra i primissimi, inteso a diffondere la cultura. Il BARBÈRA anche ha quelle auree collezioni di cultura, come la *Pantheon*, quella dei *classici*, la *diamante*, *gialla* e *vade-mecum*, quella dei manuali di scienze giuridiche e sociali, e altre. Pur tuttavia qualche romanzo, qualche libro di novelle, qualche opera drammatica il Barbera riuscì a pubblicare come per esempio, il *San Pantaleone* di D'Annunzio e la *Città forte* di Dora Melegari, ma in via d'eccezione; poichè quale scrittore in verità poteva dargli affidamento e quanti ve n'erano da poterli distribuire in collezione che degnamente stesse accanto alle altre? E chi studi il sontuoso catalogo ragionato delle edizioni del Barbera, edito nell'ottobre 1904, conoscerà quale alta e grandemente nazionale tradizione abbia codesta casa, che non poteva arrischiare la sua nominanza in pubblicazioni scadenti. Il GIUSTI di Livorno nulla pubblica che non sia scolastico: e sebbene la sua Casa non abbia la vastità di quelle del Paravia, pure non pochi dei migliori testi escono oggi dai suoi torchi,

nitidi ed eleganti, opera d'insigni scrittori e studiosi, sul tipo di Francesco Flamini: e quella sua *Biblioteca di studenti* è a tutti nota come una delle più economiche e delle più utili che si abbiano in Italia; ma fuor della produzione scolastica, nulla. Alla diffusione della cultura lavora anche H. Hoepli: quei 1200 manuali pubblicati, e quasi sempre rispondenti allo scopo nobilissimo prefissosi dall'editore; le varie e numerosissime opere di scienza, di letteratura, d'arte — monografie, classici, ecc. — mal si possono paragonare alla scarsissima pubblicazione di romanzi e di libri ameni che il Hoepli con naturalissima e giustificabile diffidenza ha di tanto in tanto tentato. Va detto lo stesso del Sonzogno: sebbene la sua produzione sia molto varia ed eclettica; e dalla magnifica Casa di Milano si diffondano in Italia i pregevolissimi volumi della *Biblioteca universale*, la *Biblioteca economica dei classici*, curati sempre scrupolosamente, e i romanzi popolari illustrati, e la *Biblioteca economica*, la quale tanto ha giovato per essere una raccolta vastissima di romanzi nostri e stranieri, più stranieri che nostri, sì che molti capilavori russi e inglesi e francesi sono stati conosciuti per merito del Sonzogno. Il quale in quella *Biblioteca* dà posto anche, incoraggiando, agli scrittori nostri contemporanei, sì che i migliori nomi vi figurano di fra i più insigni stranieri; ma come scarsi dinanzi agli altri, quanto, nel numero, inferiori e trascurabili! La ragione, come ho notato, va appunto ricercata nel pubblico che non legge se non ciò che lo soddisfa, e, di rimbalzo, nello scrittore che non produce quanto e quel che dovrebbe perchè il pubblico cui intende rivolgersi sia soddisfatto.

Di editori culturali potrei citarne ancora delle dozzine. Così la SOCIETÀ EDITRICE LIBRARIA DI MILANO, insigne per la publicazione di opere giuridiche e scientifiche; così il LOESCHER, le due Case FRANCESCO e ANTONIO VALLARDI, eminentemente scolastiche e scientifiche; così il SANSONI, che ha opere di storia e di letteratura, biblioteche di classici, dantesche, la raccolta di opere inedite o rare della letteratura italiana, la *Biblioteca di paleografia* diretta da G. Biagi, quella storica del *Rinascimento* diretta da P. Luiso, la *Biblioteca critica della letteratura italiana* diretta da Francesco Torraca: tutte notevolissime ed eleganti e di moderato prezzo, sì che ad ognuno è dato acquistare il volume e imparare e sapere. La UNIONE TIPOGRAFICA EDITRICE TORINESE ha anch'essa un indirizzo culturale e così la LIBRERIA EDITRICE MILANESE, la Casa ALBRIGHI e SEGATI, dedicatasi, questa, esclusivamente alla scuola, sebbene abbia quella magnifica biblioteca storica del Risorgimento italiano, e quell'altra non meno interessante che è la Pedagogia. Non dissimile è l'indirizzo dell'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE di Bergamo, una delle Case editrici più doviziose, che si fregia della stupenda collezione di monografie illustrate detta *L'Italia artistica* diretta da Corrado Ricci; delle *Raccolte d'arte*, dirette ugualmente dal Ricci; degli *Artisti moderni*, onde tanto si giova la cultura comune della Storia dell'arte; delle opere di curiosità, delle Collezioni Novati, pubblicazioni di codici con miniature e disegni riprodotti a *fac-simile*. Una Casa — questa delle Arti Grafiche di Bergamo — che raccoglie larga messe di plauso anche all'estero ove diffonde superbamente il nome nostro italiano. Il Gaffuri ne è il vigile e geniale direttore. Anche il BESTETTI e TUMI-

NELLI di Milano, possiede una ricca collezione artistica, raccolte di pitture moderne, modelli di arte decorativa, monografie su architetti e scultori moderni, e pubblica opere di critica e di storia dell'arte, come quella di Arduino Colasanti: *Tesori d'arte italiana.*

In qualche modo il COGLIATI di Milano rassomiglia agli editori su mentovati. Fra opere di storia, d'arte, impressioni di viaggio, libri scolastici, libri per ragazzi, classici italiani, ha dato ospitalità per esempio alle poesie di Luisa Anzoletti e a non pochi romanzi e libri di novelle. Nè dissimile il BIONDO di Palermo, inteso anch'egli esclusivamente alla pubblicazione di libri scolastici e che in pochi anni s'è avvantaggiato fra i primi editori, riuscendo a vincere la molteplice concorrenza con la nitidezza e la eleganza dei suoi volumi, con la scelta sapiente degli autori di questi testi, poichè, per esempio, vi figurano i nomi di Luigi di San Giusto e di Luigi Capuana. Ma io mi vedo costretto a un catalogo, il quale, se pur noioso non sarà meno istruttivo per il lettore. C'è, così, la Casa BATTEI di Parma, anch'essa di produzione eclettica, anch'essa animata dal proposito nobilissimo di diffondere la cultura, di promuovere il progresso scientifico, di educare. E il Battei mi scriveva che secondo lui, è proprio l'incuria del pubblico per tutto ciò che non abbia una sanzione omai longeva, una delle cause meno trascurabili della crisi libraria. Ecco perchè egli non pubblica se non libri scolastici e opere di indole scientifica. La Casa Battei fin dal 1866 lanciò in Italia un giornale popolare letterario di 32 pagine: *Le Campane d'Italia* a cui collaborarono i principali scrittori d'allora; pubblicò nel 1889 il *Natale e capo d'anno del*

Corriere di Parma — tipo *Figaro illustré* e *Illustration Noël* — ma quale fortuna ebbe in queste imprese? Una fortuna negativa: è inutile nascondenselo, sebbene quelle riviste avessero il massimo decoro e fossero in tutto degne di ampia diffusione.

Editori di bella letteratura son rari; i maggiori, i più quotati perseguono l'altro ideale, la cultura. Così il GIUNTINI e BENTIVOGLIO di Siena, Casa intesa, oltre che a pubblicazioni scolastiche, a mettere in luce in una stupenda collezione, gli antichi scrittori senesi: e già altrove mi è occorso di scriverne a lungo a proposito dei mirabili volumi delle lettere di Santa Caterina, opera audace e di fine gusto per cui non saran mai troppe le lodi ai solerti e sagaci editori.

Sorge oggi una Casa nuova a Firenze, la SELF con a direttore il Papini. E il Papini mi scrive che la Casa si propone sin dagl'inizi di pubblicare due collezioni · una di monografie su artisti sconosciuti, antichi e moderni, una di traduzione di opere cinesi, indiane, ecc. Opere dunque riguardanti l'arte e l'Oriente. Dovunque si intensifica il bisogno del sapere, dovunque si sentono manchevolezze e lacune e si cerca di ripararvi. Non mai come oggi in Italia si è avuto questo slancio fortunatamente fecondo, e sorretto dalla possibilità di una felice riuscita, per la collaborazione editoriale e la eccellenza dell'arte libraria. Si sente che viviamo in un periodo di rinnovamento e di crisi comparabile solo in qualche modo a quello che nella seconda metà del Settecento attraversò l'Italia gettando via da sè ogni residuo del passato per muovere più libera verso un avvenire di serietà e di conquista. Non il nostro pas-

sato solamente si vuol studiare e conoscere oggi, ma tutto ciò che ci circonda, la vita moderna, la storia della civiltà in quanto essa è fenomeno mondiale, la produzione dell'ingegno umano, dovunque essa abbia avuto sede ed origine, i problemi più disparati e fra di loro più lontani, ma urgenti ed ansiosi nella nostra coscienza sitibonda. A chi guardi taluni editori vien fatto di trovare una riprova di quanto s'è detto. Il SOLMI di Milano, per esempio, fra opere di morale, libri per ragazzi e roba simile, dà in luce gli scritti di John Ruskin e una lodevolissima biblioteca wagneriana attorno a cui lavora per esempio il Neumann. Si comincia così meglio a conoscere l'esteta inglese e il musicista tedesco anche dalla gente di grossa educazione: e forse quella collezione di opere critiche su Wagner, se qua e là non è sempre all'altezza del suo scopo per la contenenza di qualche volume un po' troppo rabberciato e raffazzonato, ha indotto la necessità presso molti di studiare con seria coscienza e preparazione degna l'opera del musicista massimo che il mondo abbia. E c'è anche FRANCESCO BATTIATO di Catania che, già specialista in opere di agricoltura, ha da qualche tempo iniziata una biblioteca di filologia classica, diretta da quell'insigne uomo che è Carlo Pascal e di cui già otto volumi sono usciti: biblioteca questa a cui va lodevolmente accanto l'altra, di critica storica e letteraria, diretta dallo stesso Pascal.

Ci sono poi editori i quali sanno equilibrare la loro produzione scientifica con quella — chiamiamola sempre così per intenderci — *amena*. E primo d'ogni altro G. PUCCINI E FIGLIO di Ancona, editore schiettamente moderno, audace, intelligente, attivo, che in-

coraggia la cultura e i giovani scrittori nel modo più degno e fraterno. Ha quattro gruppi di pubblicazioni: i *Problemi eterni*, collezione diretta dal Papini, le *Questioni urgenti* diretta da Giovanni Borelli; una *Collana poetica* diretta da G. Lipparini e nella quale già figurano i *Canti di Melitta* del Lipparini stesso, e le poesie di Massimo Bontempelli; una raccolta di romanzi e di novelle diretta da Luigi Capuana e che si fregia di nomi come quelli del Capuana stesso e del Lipparini, di Luigi Orsini, e di Sfinge, di Cosimo Giorgieri Contri e di Luigi Pirandello. La nitida veste tipografica, la eleganza del libro, il contenuto sempre notevole o addirittura eccellente, hanno dato incremento rapidissimo a queste due raccolte che il Puccini con intelletto acutissimo affidò a due insigni scrittori di esperta valentia e di gusto impeccabile. Presto ci darà la traduzione italiana di tutte le opere di Heine. Anche il GAZZINI di Firenze, pubblica opere di estetica e di filosofia accanto a opere di creazione; anche il LATTES di Torino, fra libri scolastici e di amena lettura per giovanetti, dà esito ai romanzi di Francesco Pastonchi, alle novelle e alle poesie di Cosimo Giorgieri Contri. Similmente, con profonda significazione, la VOCE di Firenze; i cui « quaderni » sono quanto di più fine di più serio di più degno possa invocarsi e desiderarsi. E così il SANDRON di Palermo, che è il maggior editore della Sicilia, benemerito della cultura nazionale, incoraggiatore assiduo, strenuo combattente. È al Sandron, per esempio, che si deve la ricca biblioteca di scienze e lettere, di cui fa parte la geniale opera di Giacomo Barzellotti *Dal rinascimento al risorgimento;* e a cui si deve la ristampa e la stampa delle opere del

Lombroso, del De Sarlo, del Patrizi, e, in altro campo, del D'Ovidio e del Rasi. E la sua *Biblioteca di scienze politiche e sociali,* illustrata dai nomi di Bebel, di De Felice, Engels, Colajanni, Ivanoe Bonomi, la sua *Biblioteca rara,* che ripubblica opere come quelle di Carlo Cattaneo o di Giuseppe Ferrari o di Carlo Pisacane; la sua raccolta di opere scolastiche, lo mettono fra i primissimi e più rappresentativi editori di Italia. Pur tuttavia il Sandron accanto alle sue vaste collezioni *I grandi pensatori*, la *Biblioteca dei popoli*, l'*Indagine moderna*, non è stato avaro, presso i nostri scrittori, di compiacenza e di ausilio. Onde è che ha dato in luce, variamente, le poesie di G. A. Cesareo, di F. Flamini, di Marino Moretti, romanzi di Guglielmo Anastasi, di Luciano Zuccoli, di Giuseppe Lipparini, di Ciro Alvi, di Sfinge, il teatro di Roberto Bracco: e ha messo in giro non poche traduzioni delle opere di O. Wilde.

Anche lo ZANICHELLI, anche il PERRELLA di Napoli hanno intendimento siffatto. Fra i molti ammirevoli libri scolastici, le monografie storico-letterarie, la raccolta di *Poetae philosophi et philosophi poetae*, la *Biblioteca di letteratura e storia* diretta dal Torraca, le molte opere di cultura, come la *Teoria sindacalista* del Prezzolini, il PERRELLA pubblica i romanzi di Matilde Serao, gli scritti di Salvatore Di Giacomo, di Ferdinando Russo, di Antonio Beltramelli, di Achille Pellizzari, di Giovanni Papini, di Roberto Bracco. Il PERRELLA è un editore notevolissimo e originalissimo nelle sue vedute e nei suoi programmi. Sorto in un centro come Napoli, egli cerca di tener dietro al movimento della cultura moderna con alcune predilezioni per i

problemi trascurati, come lo studio delle forme minori della filosofia e del teatro. Ha per di più un carattere regionale, in quanto moltissimi dei suoi libri riguardano uomini e cose del Mezzogiorno d'Italia, ciò che è un bene, perchè solo con una specializzazione amorevole si riuscirà a mettere in evidenza e in luce tutto ciò che la provincia produsse e pensò. E a Napoli c'è il RICCIARDI, notevolissimo, elegante e signorile nell'estetica delle sue pubblicazioni, anche esso inteso a diffondere con maggior eclettismo il sapere e la letteratura. Iniziò la collezione *Contemporanei d'Italia*, affidata al Prezzolini, ma pur troppo non ne uscirono che tre volumi: Mascagni, D'Annunzio, Croce. Pubblicò le poesie complete del Di Giacomo, l'opera del Conti *Dal Fiume del tempo; Il pilota cieco* del Papini; *il Cattolicismo rosso* di Prezzolini; le *Liriche* di Sergio Corazzini, di Fausto Maria Martini; il *Lucignolo dell'ideale* di Giulio De Frenzi; la *Grazia* di V. Gerace; l'*Ombra della vita* di R. Corradini; e quel capolavoro che è la *Rivolta ideale* di A. Oriani. Per il momento ha limitato la sua attività alle opere scientifiche e di critica letteraria. Anche egli ha poca o nessuna fiducia nel genere narrativo. Mancano, secondo lui, nomi ed opere, e di scrittori che il pubblico desideri non se ne vedono.

Il GIANNOTTA di Catania invece, che cominciò ad affermarsi con le sue pubblicazioni d'indole scientifica è stato molto più largo di favore verso la letteratura contemporanea. Ha pubblicato poesie di Alfredo Baccelli e di M. Rapisardi, le opere di Luigi Capuana e di Edmondo De Amicis, di Aurelio Costanzo, di Paolo Lioy, di Matilde Serao, di Paolo Mantegazza, di Neera

e di Maria Savy Lopez. Ma si faccia una statistica delle edizioni e si vedrà quanto ancora questa eccezione sia una riprova del nostro asserto. A parte il Capuana, la Serao, Paolo Mantegazza: chi è arrivato alla terza o alla quarta edizione? qualcuno nè anche alla seconda. Così chi si prenda il fastidio di far la stessa osservazione sulle opere di amena letteratura pubblicate dal VOGHERA, uno dei maggiori e più importanti editori d'Italia, vedrà che a parte qualche grande eccezione, esse son rimaste quasi sempre nell'ombra, sebbene la edizione sia sempre accurata, magnifica e sontuosa: e le opere storiche scientifiche politiche sociali o militari, che formano la base fondamentale dell'attività del Voghera, sian quelle che tengono alto il nome della Casa e la collochino fra le prime che illustrino di sè la nazione. L'operosità che per essa spiega Arnaldo Cervesato dà a bene sperare che qualche bella e fondamentale pubblicazione di carattere creativo sia per uscire dalla Casa di Roma.

Non ostante ciò che s'è detto, editori i quali abbiano quasi interamente volto la loro attività alla pubblicazione di romanzi e poesie moderne non mancano. Primo fra tutti il TREVES, a cui fanno capo gli scrittori tutti d'Italia, non uno eccettuato, la Casa che ha portato per il mondo i capolavori di D'Annunzio, del Butti, di Pirandello, della Deledda, dei nostri migliori, la più ricca e la più nota, dalle cui officine quotidianamente sboccia e si diffonde, dall'ottavo alla edizione *bijou*, il romanzo, il dramma, il volume di liriche più pregevole ed estimato. Ma gli scrittori pur troppo mancano, quelli che il pubblico ricerchi e prediliga, benchè oltre il Treves, il Belforte, il Quintieri,

il Cappelli, il Baldini e Castoldi, la Casa *Humanitas*, il Rotellini, non abbiano mancato di porgere seri e notevoli incoraggiamenti a romanzieri e poeti. Il BELFORTE di Livorno, pur dando uno smercio favoloso alle opere del Salgari e a libri scolastici, non fonda certo qui la sua fama di editore solerte e intelligente: chè a lui è dovuta quella collezione *Elena* d'opere letterarie, dove figurano nomi come quello di Matilde Serao, quello di Enrico Panzacchi, e a lui son dovute le migliori edizioni di Teresah, di Averardo Borsi, e molte traduzioni e drammi e romanzi e novelle.

Così il QUINTIERI di Milano, che ha fra i suoi scrittori preferiti, il Colautti, il Misasi, D. Oliva, Alessandro Varaldo, Giulio Caprin, Luigi Siciliani ed altri, lavora con fervore, e stampa nitidi volumi artistici raggruppati in collezioni che vanno dalla *Biblioteca varia* ai *Libri d'un fiato;* così il BALDINI CASTOLDI di Milano a cui si debbono tutti i romanzi del Fogazzaro, non poche fra le opere del Bertacchi e dellOjetti, della Serao e di Neera, di S. Farina e di Luigi Barzini. È il Baldini Castoldi che ha pubblicato gli splendidi romanzi di Guido da Verona, intraprendendo davvero opera degna, in quanto codesto scrittore giovanissimo, per vigore di fantasia e alacre operosità si lascia addietro molti dei più nominati romanzieri moderni. Così anche la HUMANITAS di Bari che con audacia ed iniziativa non comuni, scevra di ogni servilismo a poteri costituiti, a mode ed esclusivismi politici letterari o scientifici, incoraggia molto la letteratura narrativa — vi leggiamo Cervesato, Nosari, Artuffo, la Carelli — e col suo periodico *Humanitas*, in cui figurano i migliori nomi d'Italia, ha inteso di costituire un cenacolo di

giovani volenterosi e intraprendenti. Nello stesso modo LICINIO CAPPELLI di Rocca San Casciano, arguto lavoratore di gusto impeccabile, che ha libri di cultura e ben 18 lavori di Jolanda, e molti romanzi e volumi di poesie, sebbene non manchi di volgere la propria attività al libro scolastico; e il ROTELLINI di Roma che accanto a Salvatore Barzilai, a Luigi Luzzatti, a Enrico Leone ha dato ospitalità a Marino Moretti, a Edoardo Pompei, a Giuseppe Cimbali, a Lucio D'Ambra, a Fausto Salvatori, ad Augusto Sindici, a Gino Calza, a Guelfo Civinini, e muove verso una affermazione della propria fisionomia saggiamente eclettica e moderna. Nello stesso modo, da ultimo, il CHIURAZZI di Napoli che ha un buon contingente di romanzi fra cui quelli di Misasi e Rocco De Zerbi. Eclettica è la Casa BONTEMPELLI E INVERNIZZI di Roma. Accanto a insigni pubblicazioni di arte — chi non apprezza la sapienza spesa attorno all'opera *I monumenti antichi di Roma* diretta da Alfonso Bartoli? — ha volumi interessantissimi di Vico Mantegazza, di Vincenzo Picardi, di Emilio Bodrero, di Ercole Rivalta; *La politica di Leone XIII* di Crispolto Crispolti e Guido Aureli ecc., oltre la splendida rivista romana *La Rassegna contemporanea*.

Due editori si distinguono da tutti gli altri: MARINETTI le cui edizioni futuriste non è chi non conosca. Ma per esser ristrette esse solo ad una limitatissima classe di scrittori non meritano in questo studio che un accenno; e il dott. G. Sulli-Rao la cui Casa ARS REGIA di Milano ha come scopo preciso la pubblicazione di quelle opere teosofiche e scientifico-religiose, le quali non trovavano per l'addietro nè un pubblico

che le apprezzasse nè editori che volessero occuparsene. Il Sulli-Rao avendo studiata la questione di tali edizioni in tutta Europa, credè che anche da noi il pensiero religioso potesse riapparire ritemprato alle pure fonti, unito ai risultati delle scienze positive. I suoi tenaci sforzi, illuminati da una lucida convinzione, furono coronati dal successo: molti si sono oggi indirizzati verso quella meta idealistica. Ed oggi editori come Bocca, Hoepli, Sandron ecc., si occupano delle stesse pubblicazioni, sull'esempio veramente encomiabile del Sulli-Rao; anzi alcuni di essi non trascurano nemmeno quelle di carattere strettamente teosofico. Così l'Ars Regia ha dato alla luce le opere di occultismo e di teosofia della Besant, del Chevrier, di Hubbe-Schleiden, di T. Pascal, del Sinnet, dello Slowatschy, del Villiamson, oltre qualche lavoro strettamente scientifico sempre con la determinata volontà di contribuire alla *costruzione* della coscienza.

Accanto a questa nobilissima schiera di editori che si rivolgono sopratutto al pubblico colto e al pubblico degli eruditi c'è una falange di editori popolari, i quali non hanno minore importanza per lo studioso in quanto i gusti delle classi inferiori ci si rivelano patentemente. Si badi, questa divisione fra pubblico grosso e pubblico colto non è affatto artificiale. Ho rilevato altrove come oggi manchino affatto quegli scambi vitali fra la psicologia del popolo e il letterato, cioè fra la ingenua anima nativa della nazione e la superiore intellettualità di chi pulsa all'unisono con la cultura mondiale. Ora se gli editori maggiori, ai quali spetterebbe il compito di promuovere la letteratura colta, si astengono ben volentieri dalla difficile e rischiosa in-

trapresa, gli editori popolari da parte loro riescono invece molto bene a soddisfare i bisogni del pubblico incolto, promuovendo una tal quale conoscenza dei capolavori, anche se deformati e deturpati in sunti o in schizzi rapidissimi: funzione che somiglia un po' a quella del cinematografo: una divulgazione alla buona delle più grandi manifestazioni dell'arte e del pensiero. Non potrei dire che la Casa BIETTI di Milano sia proprio tale. Ma i molti romanzi popolari, la sua collezione di romanzetti economici la fanno considerare più volta alla democrazia che non alla aristocrazia delle persone pensanti. Il SALANI stesso ha il medesimo indirizzo: a parte quella elegante *Collezione di letteratura romantica* splendidamente rilegata, in carta di lusso, a tipo francese, e che pure, per il prezzo inverosimilmente modico, può entrar nella casa di qualunque operaio. Infatti principale intendimento del SALANI è proprio quello di promuovere fra il popolo la conoscenza dei capolavori della letteratura italiana e straniera. E così il BIDERI di Napoli, la cui simpatia più spiccata è per quelle opere che al popolo piacciono di più, e tende, come meglio gli è dato, a volgarizzare la conoscenza dei grandissimi scrittori. Ha, fra le altre, una collezione di libri popolari antichi, come le opere del Vasari, dello Schiller, di Shakespeare e d'altro canto non ha mancato di far tentativo di opere lussuose e di mole di autori celebri nostri: valgano le edizioni dell'*Innocente*, dell'*Intermezzo* e delle *Novelle* di D'Annunzio, valgano le opere del Di Giacomo, la pubblicazione della *Tavola rotonda*, alla quale ha dato opera intelligentissima Biagio Chiara. Ma anche il Bideri deve mantenersi volto più verso il popolo. Se

nella *Tavola rotonda* figurano i nomi di D'Annunzio, di Panzacchi, di F. Martini, di Pascoli, di Capuana, della Serao, di S. Di Giacomo, di R. Bracco e vive essa da ben 23 anni rigogliosa e florida: purtroppo il BIDERI è costretto a sfornare, accanto a Tolstoi e Zola e Wilde, i suoi mille *Segretari galanti* e roba simile. Un po' per necessità un po' per sua spiccata simpatia, egli s'è dato con solerzia incredibile a far delle edizioni musicali con lo scopo precipuo di diffondere la canzone napoletana per il mondo. E nello scopo possiamo dire sia riuscito, perchè dovunque si vada oggi, in America e in tutta Europa, le edizioni del BIDERI, si trovano senza fatica, quanto quelle del Ricordi e del Sonzogno. Ancor più divulgatore e tutto inteso alla soddisfazione degli elementari bisogni intellettuali del popolo è il NERBINI di Firenze, un benemerito della letteratura rossa, le cui pubblicazioni sono quanto altre mai sintomatiche e rivelano, esse più che tutte le altre, la particolare predilezione della zona sociale popolare.

Potremmo creare, artificialmente, una classe di editori: quella a cui sopratutto si debbono i libri per ragazzi. Ma artificialmente, poichè se tali editori realmente esistono, non hanno una funzione nella storia della nostra cultura. La letteratura per ragazzi è stata sempre un'ibrida produzione sprovvista di significato: perchè il ragazzo che si pasce di quella roba è sempre un *arrieré*. Il ragazzo intelligente ne fa bene a meno. Così, il DONATH di Genova è l'editore di Salgari; lo SCOTTI di Roma, di *Yambo;* il CARRARA di Milano della Tommasini Guidi, di Verina Gentili, di Grazia Pierantoni-Mancini, della Baccini. Ma di loro, ripeto,

mi taccio, in quanto non hanno significazione specifica pel mio lavoro, come mi taccio di altri molti sul tipo del ROMAGNA, del LUX, del MODES, della CASA EDITRICE LATINA del Guarino, i quali ancora non si sono assunti una grande missione editoriale, pur rivelando propositi e iniziative audaci e geniali.

*
* *

Accanto a questa rassegna del contenuto non è da ultimo inutile riflettere alla veste che il libro ha preso, molto più soddisfacente che pel passato, sì che si può parlare di una vera rinascita estetica. Ciò non è argomento trascurabile, perchè la bellezza tipografica è uno stimolo potente all'acquisto del libro e alla lettura. Certo, siamo ancora ben lontani dalle edizioni che avea sottocchi Clemente da Padova, quando scriveva alla signorìa di Lucca essere il libro italiano il migliore d'ogni altro che si pubblicasse nel mondo; e lontani egualmente dalle ricchissime e meravigliose edizioni del Giunti e del Giolito. Taluno anzi ha sostenuto che più d'una vera e propria rinascita s'ha da parlare oggi d'una esumazione di vecchie edizioni, copie delle aldine o giuntine o bodoniane. La qual cosa, se è vera in parte, lodevolissime eccezioni occorre segnalare, come per esempio la Divina Commedia, pubblicata dall'Olschki in Firenze, le edizioni di carattere classico sì, ma pregevolissime del Treves, del Hoepli, del Barbera, dell'Istituto di Bergamo, e quelle del Carabba, del Laterza, del Bocca e del Puccini. Il

libro in Italia ha molto progredito in virtù dei progressi delle arti grafiche e foto-meccaniche: e se non ha raggiunto la estetica che il libro ha in Germania e in Inghilterra, ha certo superato vertiginosamente il livello cui era stato avvilito sino a 50 anni fa. Il male è che il contenuto è ancora *in divenire*, e la crisi non accenna a risolversi.

INDICE ALFABETICO

C

E

F

H

I

J

K

L

M

N

O

P

S

T

U

V